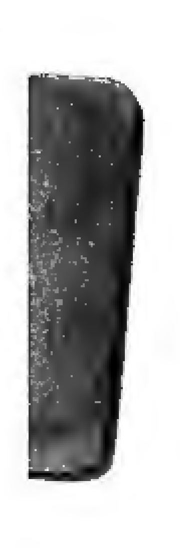
DE L'ART EN ALLEMAGNE PAR HIPPOLYTE FORTOUL: 2/ HIPPOLYTE...







DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

A LYON, chez GOURDON, rue Lafont, 4.

A TOULOUSE, chez MARTEGOUTTE, rue Saint-Rome

A BERLIN, chez CRETZMANN, place du Palais.

A FRANCFORT, chez J. BAER, Zeil.

PARIS. — IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET,
Rue Jacob, 30.

DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

PAR

HIPPOLYTE FORTOUL

—

TOME SECOND



PARIS

JULES LABITTE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI VOLTAIRE, 3

Londres | St-Pétersbourg
BARTHES ET LOWELL | F. BELLIZARD ET C°
1, Great Marlborough-street. | Maison de l'Église hollandaise

1842



SOMMAIRE

DU TOME SECOND.

Histoire de l'art grec d'après les marbres d'Égine et de la Glyptothèque de Munich.

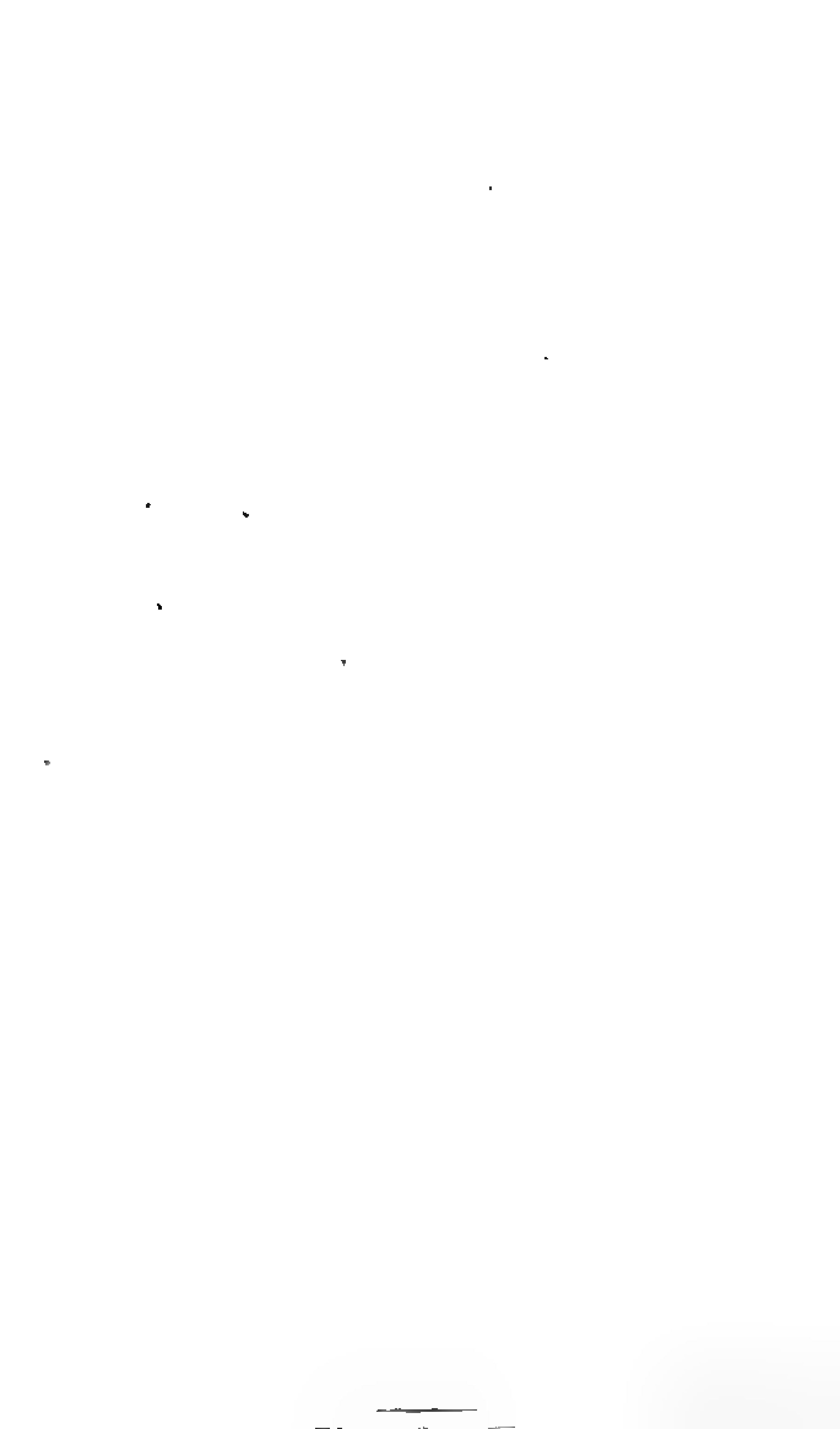
Histoire de la peinture chez les nations chrétiennes d'après les tableaux des galeries de Cologne, de Francfort, de Nuremberg, de Munich, de Dresde et de Berlin.

Du principe de l'art allemand d'après les monuments des cercles du Rhin, du Danube, de la Franconie et de la Saxe.

HISTOIRE DE L'ART GREC

D'APRÈS LES MARBRES D'ÉGINE

DE LA GLYPTOTHÈQUE DE MUNICH.



I

La Glyptothèque de Munich.

On ne connaîtrait que d'une manière imparfaite les productions du nouvel art allemand, si l'on n'étudiait pas les exemplaires sur lesquels elles ont été, en quelque sorte, modelées. Les marbres d'Egine qui sont conservés à la Glyptothèque de Munich, les tableaux des vieux maîtres allemands et italiens qui ornent la pinacothèque de la même

ville, offrent à la fois les types et l'explication des formes diverses que la sculpture et la peinture affectent aujourd'hui au-delà du Rhin. Ces précieux monuments ont en outre l'avantage d'ouvrir des perspectives considérables et nouvelles dans l'histoire de l'art.

La découverte des marbres d'Égine a ému tous les savants de l'Europe; les problèmes qu'elle a soulevés, et qui ne vont à rien moins qu'à renouveler toute la théorie de l'art grec, ne sont pas, je pense, une des nouveautés les moins intéressantes qu'on puisse offrir à la curiosité de notre époque. Instituteurs des artistes modernes, les Grecs seront un objet d'enthousiasme et de méditation tant que le sentiment du beau fera battre le cœur des hommes; et pourtant, on ne peut se le dissimuler, que d'entraînements aveugles et d'erreurs funestes n'a-t-on pas autorisés par leur exemple! Si c'est à eux que nous devons la Renaissance, leur influence se trouve aussi dans la décadence qui a suivi. Pour citer des preuves qui soient sous nos yeux, Louis David et M. Ingres, auxquels on a attribué tour à tour, selon les partis, la régénération de l'art et sa déviation, ont tous deux réclamé l'honneur d'être les élèves de la Grèce.

Pourquoi les Grecs ont-ils exercé des influences si opposées? Pourquoi a-t-on émis des opinions si contradictoires à leur égard? C'est probablement

parce qu'on les a étudiés, en des temps différents, d'une manière toute contraire, et sur des monuments divers. Les modèles qu'on puise dans le passé veulent être vus à leur place, dans leur époque, entourés de leurs précédents et de leurs conséquences ; si on néglige de les comparer à ce qui s'est fait avant et après leur création, il est impossible d'avoir une idée juste du point de leur perfection et de la valeur particulière de leur beauté. Winckelmann avait admirablement compris cela ; aussi est-ce sous la forme de l'histoire qu'il a présenté ses théories esthétiques.

Cependant c'est en son nom et en croyant développer sa thèse, qu'on a émis, au sujet des Grecs, les opinions les plus propres à faire prendre le change sur leur génie. N'ayant vu l'antiquité qu'à Rome, Winckelmann n'a pu admirer que les œuvres de la troisième et de la quatrième époque de l'art, c'est-à-dire celles où la grâce l'emporte sur la force et sur la majesté, et qui ont véritablement donné le signal de la décadence. Il est facile néanmoins de se convaincre que son esprit élevé assigna la première place aux productions de la sculpture antique qui lui restèrent inconnues, ou dont il n'eut que des témoignages incomplets. Les contours accusés, le dessin dur et ressenti des écoles primitives excitaient en lui un enthousiasme dont son livre offre des marques nombreuses ; et quant à la seconde épo-

que, celle de Phidias et de Scopas, on peut juger de l'estime qu'il en fait par les noms de grande et sublime école qu'il lui donne. Malheureusement, par l'effet d'une réserve qu'on devrait imiter davantage, il n'a cité pour exemples que les morceaux qu'il avait sous les yeux ; et, comme ceux-ci étaient presque tous du temps de Praxitèle, ses disciples ont cru que c'étaient là les modèles qu'il voulait offrir à l'imitation des modernes. La plupart des académies de l'Europe ont long-temps vécu sur ces fausses idées; la grâce de l'Apollon du Belvédère leur paraissait être la plus haute expression de l'art, et Phidias n'était guère pour elles qu'un sublime inconnu qu'elles adoraient sur la foi de l'antiquité, tout en le soupçonnant au fond de l'âme d'un peu de barbarie.

C'est donc parce qu'elle est incomplète, que l'histoire de Winckelmann a enfanté ces préjugés ; si elle cite Phidias avec les éloges les moins douteux, ce n'est toutefois qu'en passant et en un seul paragraphe, qu'elle essaie de le juger. Les sculptures du Parthénon ne sont même pas citées nominativement dans les trois volumes dont elle est composée. Depuis lors, le cercle de l'observation s'est singulièrement étendu. Les reliefs du Parthénon ont été transportés à Londres ; de là les épreuves de ces admirables fragments se sont répandues chez les principales nations de l'Europe, que le vol de

l'Angleterre avait scandalisées, et dont ses libéralités ont élargi toutes les études. La Grèce elle-même, autrefois inabordable, a été sillonnée dans tous les sens par des savants et par des artistes; ses golfes et ses îles ont laissé interroger leurs ruines; et l'archéologie, après s'être mise en possession de l'époque de Phidias, a pu, grâce à la découverte des marbres d'Égine, toucher en quelque sorte du doigt les origines ignorées de l'art grec. C'est aujourd'hui seulement qu'on peut commencer à juger les anciens avec quelque certitude; c'est aujourd'hui que Winckelmann aurait dû naître.

Déterminer, dans la série des époques de l'art antique, celle qui renferme le plus de germes de grandeur, et qui a produit les ouvrages les plus dignes d'être étudiés, tel est le problème qui s'offre à l'esthétique moderne. Pour pouvoir le résoudre, il est évident qu'il est d'abord nécessaire de faire une bonne classification de toutes les œuvres qui ont été exécutées dans les différentes périodes de l'antiquité; cette classification, d'où dépendent la clarté et la justesse des idées qu'on doit se faire de l'art grec, on est en droit de la demander non seulement aux archéographes qui veulent écrire l'histoire, mais encore aux musées qui en représentent aux yeux un vivant abrégé. On ne saurait trop regretter le désordre déplorable dans lequel se trouvent les antiques de notre cabinet. Tous les temps,

tous les débris, les originaux, les copies et les imitations sont confondus dans un pêle-mêle qui n'est pas propre à encourager l'étude, ni à éclaircir les opinions. Il semble qu'on n'ait pensé en accouplant ces morceaux qu'à une certaine symétrie faite pour le regard et non pour l'esprit. Le même système a présidé à la distribution des tableaux dans nos galeries de peinture. Les intendants de notre musée devraient enfin songer à réparer l'ignorance de leurs prédécesseurs; sous le rapport de la méthode, les autres collections de l'Europe sont d'une supériorité que nous ne pouvons tolérer plus long-temps. Certes, l'édifice qui est affecté au *British museum* ne saurait être comparé au Louvre; mais dès que vous avez pénétré dans ses vieilles salles informes, vous y trouvez du moins un ordre qui double le prix des trésors qu'elles contiennent; l'Égypte y sert, comme dans l'histoire, d'introduction à la Grèce, et la date des chefs-d'œuvre de celle-ci se lit facilement dans leur succession. On en peut dire autant du musée de Berlin, qui a l'avantage d'avoir été construit par M. Schinckel, et qui passe pour être l'un des mieux classés de l'Europe; il faut adresser les mêmes éloges à la Glyptothèque de Munich.

Mon dessein n'est pas de faire une analyse complète de tous les morceaux que renferme cette galerie; les étudier en détail ce serait reproduire la description que M. L. Schorn en a donnée. Je vais

les examiner sommairement de façon à indiquer avec clarté la place que les statues d'Egine occupent parmi eux et dans l'histoire de l'art grec.

Douze salles composent le seul étage dont la Glyptothèque est formée. La première est consacrée aux objets de l'art égyptien; on y voit deux sortes de monuments, ceux qui appartiennent à l'art antique de l'Egypte, et ceux qui ont été imités par les Grecs et par les Romains, après la conquête de ce pays. Parmi les premiers on remarque plusieurs de ces urnes en albâtre oriental, appelées *canopes*, une statue en basalte noir, représentant Hermès Trismégiste, avec la clef du Nil à la main, une statue de Sésostris sous forme de momie, un homme et sa femme, assis sur un double siége à pieds de lion : ce groupe, d'une grande naïveté, donne des indications importantes sur le rôle joué par le naturalisme dans l'art égyptien, que Winckelmann et la plupart de ses successeurs ont presque toujours présenté comme un art de pure convention. Parmi les fragments de la seconde série, qui sont beaucoup moins curieux, on distingue une statue colossale en *rosso antico* d'Antinoüs, une statue d'Horus, fils d'Isis, et un petit obélisque, qui ont été imités par les Romains, d'après l'ancien style indigène. On a joint à ces objets plusieurs figures apportées de l'île de Java, et considérées comme des produits de l'art indien; deux

d'entre elles ont été désignées sous les noms de Brahma et de Budha.

La salle des *Incunables*, qui est la seconde, a reçu ce nom parce qu'on y rangé quelques rares morceaux de l'époque qui est regardée comme le berceau de l'art grec. Le nom d'étrusque qu'on a donné aussi à cette époque, a été sérieusement contesté; mais il est plus généralement connu. Toutefois ce ne sont pas des vases étrusques qu'on trouve dans cette salle; on y voit les fragments d'un char de bronze découverts en Italie aux environs de Pérouse, un candélabre antique du même métal et de la même époque, avec l'image d'Hercule et celle de Junon, et des bas-reliefs en terre cuite, représentant plusieurs divinités; ceux-ci pourraient bien n'être que des imitations postérieures.

C'est dans la troisième salle qu'on a placé les marbres d'Egine, qui forment la transition entre l'art appelé étrusque et l'art des époques plus connues, Comme ils sont le principal sujet sur lequel je veux insister, je me contenterai d'ajouter ici qu'ils représentent en quelque sorte le gothique de la Grèce; puis, pour ne pas laisser oublier le point de vue historique d'après lequel toute la galerie a été classée, je me hâte de passer à la quatrième salle, à laquelle on a donné le nom d'Apollon, parce que son plus bel ornement est une statue de ce dieu. Ce célèbre Apollon *Cytharædus* est souvent désigné

dans l'ouvrage de Winckelmann sous le nom de Muse du palais Barberini. Ce n'est pas le seul morceau que la Glyptothèque ait enlevé à ce palais; si l'on joint à ceux qu'elle en a tirés la magnifique collection romaine du palais Bévilacqua de Vérone, et les dépouilles du palais Broschi et Ruspoli de Rome, on aura à peu près l'ensemble des monuments qu'il nous reste à signaler dans la Glyptothèque. L'Apollon Cytharædus est antérieur à la grande époque athénienne; c'est néanmoins un des marbres qui ont le plus frappé Winckelmann. Dans les *Monuments inédits* et dans l'*Histoire de l'art*, il est cité comme un ouvrage sublime, doué d'une grâce austère bien préférable, aux yeux de l'auteur, à cette grâce attrayante qui fut l'objet de l'émulation des successeurs de Phidias. Il porte évidemment les signes du temps fixé pour son exécution; ses formes sont allongées et d'une maigreur adorable qui semble être la dernière expression de l'archaïsme. Ainsi Pérugin a résumé, par le gracieux élancement de son dessin, la manière roide et sèche des maîtres antérieurs, à laquelle Raphaël allait substituer un style plus large et plus animé. Winckelmann s'était trompé sur la désignation de cette statue, parce qu'il avait oublié de lui faire l'application d'un principe qu'il avait proclamé lui-même. Les Grecs, voulant personnifier la jeunesse dans Apollon et dans Bacchus, avaient donné à ces

deux divinités, qu'ils invoquaient souvent dans la même statue, les formes délicates du sexe féminin; ils les représentaient même avec la coiffure des femmes, ce qui avait déjà fait faire aux archéologues plusieurs confusions que Winckelmann a relevées avec soin. Une épigramme grecque d'Antipater, qui attribuait à Agéladas, maître de Polyclète, une muse portant un barbiton, avait confirmé l'erreur du critique allemand. On a retrouvé dans les peintures d'Herculanum, dans d'autres monuments, dans les convenances même de la figure qui est une statue de temple, assez de preuves pour justifier le changement de nom qu'on lui a fait subir; mais ce que j'ai de la peine à comprendre, c'est que l'on continue à désigner Agéladas comme l'auteur de ce morceau, après avoir nié la signification qui a seule autorisé Winckelmann à le rapporter à ce maître. Ce point est fort important à éclaircir. Comme je le montrerai plus tard, l'époque à laquelle appartiennent l'Apollon Cytharædus et Agéladas est celle que l'esthétique moderne a le plus d'intérêt à étudier. Une urne sépulcrale athénienne en marbre pentélique, un vase en marbre de Paros, une statue de Cérès, de date assez incertaine, complètent l'ensemble des fragments remarquables de la salle d'Apollon.

La salle de Bacchus, qui est la suivante, est presque entièrement réservée aux représentations de la vie ou de l'empire de ce dieu; et la salle des

Niobides, qui vient immédiatement après celle-là, emprunte son nom à deux statues qu'on regarde comme des enfants de Niobé, et qui sont parmi les plus belles choses de la Glyptothèque. Les ouvrages classés dans ces deux salles sont, pour la plupart, de la période où le génie grec réalisa les formes les plus parfaites qui soient sorties des mains de l'homme. Le satyre ivre, que Winckelmann appelle le *faune endormi* du palais Barberini, est l'œuvre capitale de la salle de Bacchus. Les antiquaires bavarois l'attribuent, je ne sais sur quel fondement, à Scopas ou à Praxitèle, dont les manières bien différentes ne me paraissent pas prêter matière à confusion. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce morceau fut trouvé à Rome, lorsqu'on déblaya les fossés du château Saint-Ange. L'histoire même de ce château, que l'empereur Adrien avait fait décorer de figures et de colonnades pour lui servir de tombeau, et du haut duquel Bélisaire se défendit plus tard contre les Goths en jetant des statues sur leurs têtes, donne lieu de penser que le faune Barberini est, en effet, de quelqu'un des grands maîtres de la Grèce ; la grâce de ses formes, la beauté de son exécution sont de plus sûrs garants de son origine. Des faunes, des silènes, Ino élevant Bacchus, un sarcophage orné d'une bacchanale, un relief représentant les noces de Neptune et d'Amphitrite, se font encore remarquer dans cette salle. Les deux Niobides qui

occupent le centre de la suivante fourniraient matière à de longues observations. Le groupe qui porte le nom de Niobé est un des plus enviables trésors de Florence; c'était le seul monument complet du style sublime que connût Winckelmann. Il fut attribué par lui et par son époque à Scopas, l'un des plus illustres contemporains de Phidias. Cependant une épigramme de l'anthologie grecque désigne comme l'auteur de ce groupe, Praxitèle, qui est postérieur à Scopas par sa date et par son style, et qui, en substituant le travail gracieux des détails à la majesté de l'ensemble, donna le signal d'une ère toute nouvelle. Les *Niobides* de Florence sont si évidemment exempts des recherches minutieuses de l'analyse, que Winckelmann a pu dire que leur beauté ressemble à une idée qui naîtrait, sans le concours des sens, dans un esprit supérieur. Mais déjà il avait remarqué à Rome une tête de Niobé, et plusieurs figures de ses enfants, où les saillies étaient plus arrondies que dans le groupe de Scopas, et qui dénotaient une période subséquente. Praxitèle n'était-il pas l'auteur d'un second groupe de Niobides? voilà le problème que Winckelmann a posé. Les Niobides de la Glyptothèque n'appartiennent-ils pas à ce groupe? c'est une question qu'il faut adresser aux antiquaires de Munich. De beaux bustes d'hommes et de femmes, un torse superbe, un philosophe dont la tête est malheureusement mo-

derne, une Vénus de Gnide, qu'on croit être une imitation antique de la célèbre Vénus de Praxitèle, telles sont les principales figures qui accompagnent les deux Niobides.

Quand on a traversé la septième et la huitième salle, qui, en attendant de nouveaux chefs-d'œuvre, sont décorées des peintures de M. Pierre de Cornélius, on entre dans la salle des Héros, qui est la neuvième. Les statues et les bustes des grands personnages de la Grèce et de Rome, qu'on suppose avoir été exécutés par les artistes grecs, y ont été mis à part. Au milieu de cette salle se trouve une figure qui doit être une imitation antique de notre beau Jason, connu autrefois sous le nom de *Cincinnatus*. Auprès d'elle on admire la fameuse statue d'Alexandre, celle qui appartenait à la famille Rondini de Rome, et la seule que Winckelmann jugeât authentique. Une statue de l'empereur Néron, dont le marbre pentélique a peut-être été cause qu'on l'a regardée comme une œuvre grecque, de beaux bustes de Démosthène, de Socrate, d'Annibal, ornent encore cette salle.

La suivante, qui est la dixième, et qui porte le nom de salle Romaine, offre une immense multitude de statues et de bustes, qui sont presque tous consacrés aux grandes familles impériales. Il doit y avoir beaucoup de copies dans cette galerie; parmi les originaux, je n'ai rien remarqué de comparable

au portrait d'Auguste que notre musée possède. Mais ce qu'il y a de vraiment intéressant dans la salle romaine de la Glyptothèque, c'est l'assemblée de tous ces grands personnages de l'antiquité qui ont décidé du sort du monde, et sur la physionomie desquels on suit la trace des passions dont les écrivains nous ont appris les secrets et les résultats.

L'onzième salle, qui est très petite, est consacrée aux sculptures colorées, qui signalent principalement l'invasion de l'art égyptien dans l'art grec et dans l'art romain, au temps de leur décadence. Elle contient, outre quelques morceaux de bronze, des statues en marbres variés, parmi lesquels le noir domine. Enfin, la douzième salle, qui est la dernière, et qui est aussi fort restreinte, renferme quelques ouvrages de notre époque ; l'Italie et l'Allemagne du XIXe siècle ont fait les frais de ce cabinet. Deux statues de Canova, Vénus et Pâris, des portraits exécutés par Thorwaldsen, par Rauch, par Rodolphe Schadow, représentent dans cet étroit sanctuaire les deux périodes que la sculpture a déjà parcourues sous l'influence des doctrines de Winckelmann. Quant aux chefs-d'œuvre que la statuaire a produits depuis le siècle des Antonins jusqu'à la publication de l'*Histoire de l'art*, on n'en trouve pas même la trace dans les salles de la Glyptothèque. Il ne faut pas s'étonner trop vivement de

la lacune qui se trouve ici dans l'histoire de l'art moderne. Ce qui constitue le génie bavarois, ce n'est pas la passion du présent, mais la science du passé; ce qu'il se propose généralement, c'est bien moins de rendre les idées, les sentiments et la physionomie du temps actuel, que de chercher quelle fut l'expression des siècles écoulés, et de retrouver la fleur des civilisations éteintes.

Quand même la Glyptothèque ne renfermerait que les marbres d'Égine, elle serait encore une des plus riches collections de l'Europe. Lorsque M. Pouqueville fit son voyage en Grèce, étant descendu à Athènes chez M. Fauvel, il trouva, dans la chambre que l'hospitalité du consul de France lui assigna, les plâtres des statues nouvellement découvertes à Égine. Il ne leur accorda point une grande attention; il raconte que M. Fauvel lui dit: « Elles n'ont ni la grâce, ni la correction de l'école de Phidias; c'est de l'hyper-antique, qui n'a que cela pour mérite. Nous avons donné des noms à ces différentes figures; ainsi vous voyez Patrocle, Ajax, ou tel autre héros qu'on voudra, car la grâce de l'archéologie laisse une latitude arbitraire aux conjectures. Mais une chose incontestable, c'est que ceux qui les ont trouvées n'ont pas perdu leur temps. » Le voyageur n'a rien ajouté aux paroles de son hôte. Cependant je penserais volontiers qu'il leur a prêté un ton de légèreté qu'elles n'avaient

point. Il est certain que, dans une lettre écrite, sur le même sujet, à M. Barbier du Bocage père, M. Fauvel s'exprimait d'une manière plus sérieuse et plus explicite. M. Quatremère de Quincy[1], qui eut connaissance de cette lettre, y vit la confirmation de plusieurs idées fort importantes qu'il avait émises au sein de l'Académie dès 1806, c'est-à-dire cinq ans avant la découverte des marbres d'Égine. Dans son *Jupiter olympien*, publié en 1815, il leur donna, grâce à ces nouveaux renseignements, un développement plus complet, et il arriva à conclure que plusieurs ouvrages classés par Winckelmann dans le nombre des œuvres étrusques appartenaient, en réalité, au style éginétique. Cette conjecture, qui put paraître d'abord n'être que le renouvellement de la comparaison établie par Quintilien entre les écoles antiques de la Grèce et de l'Italie, est destinée à produire, dans l'histoire de l'art des résultats auxquels l'illustre secrétaire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres aurait sans doute attaché son nom, s'il avait pu voir, à cette époque, par ses propres yeux, les marbres qui la lui avaient inspirée.

Le Louvre possède aujourd'hui une épreuve de ces statues qui doivent exciter un intérêt sans cesse croissant, jusqu'à ce que la critique ait dit son dernier mot sur elles. Malheureusement on interdit au public la galerie où cette épreuve est placée entre les

fameuses métopes de Sélinonte et la frise du Parthénon qui complètent avec elle l'explication de l'origine et du caractère de l'art grec. Il faut observer que les salles qui renferment les esclaves de Michel-Ange, la Diane de Jean Goujon, les Grâces de Germain Pilon, le Milon de Puget, sont également closes. Par quelle fatalité se fait-il que, dans notre pays, où la sculpture a toujours eu une destinée en quelque sorte privilégiée, on ne puisse jouir librement de la vue des modèles de cet art? Si on dépensait dans les galeries sculpturales le budget assigné au musée espagnol, on atteindrait, ce me semble, le double but de détourner l'attention des jeunes gens de modèles grossiers et dangereux, et de la diriger vers les véritables sources de la beauté et du goût. Je me plais à croire que les directeurs du musée sentiront la nécessité de ne point céder, en si grave matière, aux erreurs de l'opinion. L'un d'eux, M. de Clarac, a fait graver les statues d'Égine dans la neuvième livraison de son grand ouvrage sur notre musée de sculpture. Le soin extrême qu'il a apporté dans l'exécution de ce travail témoigne de l'importance qu'il attache aux figures qui en sont l'objet.

L'architecte de la banque de Londres, homme doué de toutes les distinctions de l'esprit, M. Cockerell, avait entrepris, en 1811, un voyage pour visiter les monuments de la Grèce et de l'Archipel,

de concert avec MM. le baron Haller de Hallerstein, Forster et Linck. Arrivés dans l'île d'Égine, ces explorateurs se mirent en devoir de prendre l'élévation du temple de Jupiter panhellénien ; en plaçant leurs jalons, ils découvrirent, cachées à peine sous quelques pieds de terre, dix-sept figures en ronde bosse, marquées d'un cachet particulier ; ils les firent transporter à Rome, où Thorwaldsen les restaura, où le roi Louis, qui n'était encore que prince héréditaire, les acheta, dit-on, au prix de 10,000 ducats pour en faire don à la Bavière. Voilà toute la partie moderne de l'histoire des marbres d'Égine. Faire connaître l'île qu'ils ornaient, déterminer l'époque où ils furent façonnés, préciser leur caractère et leur signification, c'est une tâche qui ne sera ni sans difficulté, ni sans attrait.

II

Histoire d'Égine.

Égine est la plus grande des îles de ce golfe carré qui est terminé au nord par l'isthme de Corinthe, et qui, baignant à l'orient les côtes de l'Attique, au couchant celles de l'Argolide, s'épanouit au midi au milieu de l'archipel des Cyclades. Elle est jetée comme un triangle lumineux au milieu de l'azur de cette mer étroite de Salamine, sur les écueils de laquelle l'Asie tout entière vint se briser. Elle n'a

guère que sept lieues de tour; son diamètre moyen est d'un peu plus de deux lieues. Sur ce petit espace se développa un des peuples les plus précoces et les plus industrieux de l'antiquité.

M. Otfried Mueller, l'auteur de l'histoire des Doriens, a débuté, en 1817, dans la carrière de l'érudition, par un petit livre où il a essayé de reconstituer l'histoire des Éginètes. Cet ouvrage, qui a pour titre *Æginеticorum liber*, et qui est excessivement rare, abonde en critiques savantes et en points de vue ingénieux; il est écrit avec un laconisme qui décèle les secrets penchants de l'auteur pour les traditions archaïques; mais cette qualité même et le grec dont il est hérissé en rendraient la lecture fort difficile dans notre pays. Aussi n'est-il point étonnant qu'il n'y ait pas provoqué de controverse jusqu'à ce jour. Je ne saurais entreprendre d'en faire ni l'analyse ni la critique; mais ayant eu le bonheur d'en rencontrer un exemplaire au moment où je pensais moi-même avoir terminé l'étude de la question qu'il traite, je peux, sans m'écarter de mon but, indiquer les principales opinions de cet ouvrage et en discuter quelques unes.

C'est non seulement dans l'art, mais encore dans la marine, dans le commerce, dans la guerre, que les Éginètes ont devancé la plupart des peuplades grecques; ainsi Sienne et Pise, dans le Moyen-Age, ont donné le signal de la civilisation de l'Italie et

de l'Europe, pour disparaître ensuite et s'ensevelir dans les prospérités de Florence, leur héritière. Partout l'art s'explique par l'histoire, et nous ne pouvons séparer l'un de l'autre, si nous voulons prendre une notion complète de la statuaire des Éginètes.

Œnone était le nom primitif que les Pélasges avaient donné à Égine. M. Mueller pense que Budion, venu des côtes de l'Attique, fut le chef de la première colonie qui peupla cette île. Mais les traditions d'Égine ne présentent quelque clarté qu'au moment où elles font mention d'Éaque. Apollodore et les autres mythologues disent que ce roi était fils de Jupiter et de la nymphe Égine, fille d'Asope. Asope était le nom de deux fleuves, dont l'un coulait dans la Béotie et l'autre près de Sicyone. L'antiquité elle-même nous a appris que cette filiation fabuleuse d'Éaque indique le point d'où la colonie des Éginètes était partie, et qu'elle désigne l'Achaïe comme leur patrie originaire. Il y avait aussi à Égine un torrent qui s'appelait Asope, pour perpétuer ce souvenir. C'était l'habitude des anciens de donner les noms du pays qu'ils quittaient aux lieux vers lesquels ils dirigeaient leurs migrations; la Thessalie, que les Grecs ont regardée comme leur berceau commun, renfermait sans doute en abrégé tous ces types et toutes ces dénominations que ses enfants allèrent répandre ensuite sur les rivages du Pélopo-

nèse et de l'Attique, dans les archipels, sur les côtes de l'Asie-Mineure et sur celles de l'Italie. Quel était l'Asope qui avait directement enfanté celui d'Égine? Était-ce de Sicyone ou de Béotie que venait Eaque? Cette question est dominée par celle-ci: Qu'étaient les Achéens?

M. Mueller a singulièrement modifié ce problème en signalant un passage de Pindare, poëte aussi réfléchi qu'inspiré, et qui semblait posséder une science en quelque sorte sacerdotale sur les origines de la Grèce. Ce passage établit que le véritable époux de la nymphe Égine *asopide* était Actos, personnage connu dans la mythologie homérique pour être le père de Menœtius, qui était lui-même le père de Patrocle, et le frère ou l'oncle de Pélée, père d'Achille. Fils de la même mère, Menœtius et Éaque étaient donc frères, et par conséquent les Achéens de l'île d'Égine et ceux de la Phthie avaient une commune origine. En effet les Éginètes sont connus sous le nom de Myrmidons, aussi bien que les guerriers d'Achille: ils partageaient également avec eux le nom d'Hellènes, qui, dans les premiers temps, était particulier à ces deux peuples, sortis d'une même souche. On trouve dans Pindare la preuve que le Jupiter panhellénien, dans le temple duquel on a trouvé les marbres qui nous occupent, ne s'est long-temps appelé que Jupiter hellénien. Jupiter est le dieu des Pélasges; la première colonie

qui habita Égine l'y adora ; Éaque, qui y conduisit une seconde colonie, se plaça sous sa protection et le salua, en échange de l'adoption qu'il lui demanda, du nom d'Hellénien, qui était celui des hommes dont il était le chef. Qu'étaient donc les Hellènes ? Homère nous l'apprend dans le dénombrement des forces de la Grèce :

Μυρμιδόνες δὲ καλεῦντο, καὶ Ἕλληνες, καὶ Ἀχαιοί.
Iliade, chant II, v. 684.

C'était un petit peuple qui occupait un espace borné dans la Phthiotide, et qu'on appelait aussi Myrmidons. Mais pourquoi Homère leur donne-t-il encore le nom d'Achéens? Les Achéens étaient-ils un peuple antérieur aux Hellènes, et dont ceux-ci faisaient partie, ou bien, selon une tradition plus généralement reçue, n'étaient-ils, comme les Ioniens, les Éoliens, les Doriens, qu'une portion de la famille hellénique? L'antiquité est à ce sujet pleine de mystère; elle a laissé le champ libre aux systèmes. Mais ce dont on ne saurait douter, c'est qu'avant tous les autres Hellènes, les Achéens ne soient descendus des montagnes de la Thessalie pour inonder les champs possédés par les Pélasges, lesquels venaient sans doute aussi des mêmes lieux, et différaient peut-être seulement de leurs vainqueurs par une jouissance déjà ancienne des rivages du Péloponèse et de l'Attique. Ce nom d'Achéens,

qui devait être prononcé le dernier dans l'histoire des combats de la Grèce libre, est donc inscrit le premier dans les annales de sa civilisation. Les Hellènes Achéens se partagèrent en deux troupes : l'une, sous Menœtius, fonda le royaume de Phthie; l'autre, sous Éaque, colonisa Égine, après s'être probablement arrêtée en d'autres lieux, en Béotie d'abord, à Sicyone ensuite.

Éaque était le plus pieux des princes. M. Mueller l'appelle avec raison le Numa de la Grèce. Quand on avait une contestation à vider, ou une demande à adresser aux dieux par une voix propice, c'était aux pieds d'Éaque qu'on accourait de toutes les vallées et de toutes les plages. Pausanias parle d'une sécheresse, et Ovide d'une peste dont les prières de ce roi délivrèrent les Grecs. Sa mémoire fut tellement vénérée, que la religion le représenta comme un des juges de l'enfer; à lui seul était confié le jugement de tous les Européens que Caron passait dans sa barque. Pausanias, qui vivait sous Marc-Aurèle, avait encore vu à Égine un antique tombeau, renfermé dans une enceinte de marbre sur laquelle étaient représentés les députés de la Grèce délivrée des fléaux par l'intercession du fils de la nymphe *Asopide*.

Selon la plupart des mythographes, Éaque eut trois fils, Pélée et Télamon de la nymphe Endéis, Phocus de Psammathée, fille d'un roi d'Argos. Il me semble que M. Mueller n'a pas tiré tout le parti

possible de cette indication. Premièrement, ayant trouvé dans Apollodore que Phérécide prétendait Télamon issu d'Acté, roi de Salamine, et de Glauca, fille de Cychrus, il a rejeté la parenté de ce héros avec Éaque; c'est sur ce fait qu'il a principalement appuyé son explication des statues d'Égine. Puis il n'a point insisté sur la signification du double mariage d'Éaque. La seconde union, qui rattache ce prince aux rois d'Argos, n'est-elle point l'indice de la nouvelle colonisation d'Égine qui fut faite plus tard par les Doriens de l'Argolide?

Phocus, jouant au palet avec ses frères, fut tué par Pélée; Éaque, pour punir ce crime, chassa de son île ses deux fils aînés, qui en furent exclus, eux et leurs descendants, à jamais. Ne faut-il point considérer cette expulsion comme l'image de la fuite des Achéens chassés par l'invasion dorienne? M. Mueller ne lit dans le même mythe que le retour vers leur première patrie des Hellènes dégoûtés de leur colonie. Mais cette supposition s'accorde-t-elle avec les lois naturelles de l'histoire? Pélée passa en effet en Thessalie, où il retrouva Menœtius, son oncle, et où il partagea son royaume de Phthie; il fit partie de l'expédition des Argonautes, combattit les Amazones, épousa Thétis et devint le père d'Achille. Le fils de celui-ci, Néoptolème, acheva, après son père, la guerre de Troie et revint fonder le royaume d'Épire. Télamon n'alla pas aussi loin que Pélée; il

s'arrêta à Salamine, dont il devint roi; il fut aussi associé aux exploits des Argonautes, il participa aux travaux d'Hercule, triompha avec lui de Laomédon, roi de Troie, épousa la fille du vaincu et en eut deux fils, Ajax et Teucer. Ajax, le cousin d'Achille, fut, après lui, le plus vaillant des Grecs; il disputa les armes du fils de Pélée à Ulysse, qui lui fut préféré; furieux alors, il donna le premier exemple de suicide que l'histoire nous ait transmis. Teucer, qui se présenta devant son père sans avoir vengé son frère, n'en fut point reçu et alla conquérir l'île de Chypre.

Ainsi, de ce point imperceptible qui s'appelle Égine, est sortie toute la race des héros qui ont préludé aux illustrations politiques de la Grèce. Tous ces grands hommes portent le nom général d'Éacides; leurs images sont déposées dans les temples d'Égine, et ont la réputation de rendre les Éginètes indomptables. La veille de la bataille de Salamine, les Grecs envoient prendre les images des Éacides pour les porter au combat; et les Grecs sont vainqueurs. Je répète que M. Mueller ne donne le nom d'Eacides qu'aux descendants de Pélée; il le refuse à Télamon et à ses fils. Philoxène le lyrique avait écrit une généalogie des Éacides qui aurait tranché tous les doutes, mais qui malheureusement est perdue. Cependant on trouve encore dans Pindare des armes pour combattre l'opinion du sa-

vant professeur de Gœttingue; enfin l'antiquité tout entière s'accorda à donner le nom d'Éacide à Miltiade, qui descendait d'Ajax, et dont il faut ajouter le nom à la liste des héros éginètes.

Le nom d'Hercule, qui avait ému les Grecs avant la guerre de Troie, vint encore les agiter après qu'ils se furent rassis à leurs foyers. Les descendants de ce héros, chassé de son pays par un sort commun à tous les bienfaiteurs de l'humanité, voulurent y reconquérir les droits de leur aïeul. Ils allèrent chercher du secours dans cette Thessalie qu'on peut appeler la Scandinavie grecque; ils y trouvèrent une population rude et religieuse qui avait conservé, au milieu de ses montagnes, avec une austère fidélité, les traditions primitives du génie grec déjà altéré par les Achéens et par les Ioniens dans la vie plus aventureuse des côtes. Des colonies étaient arrivées à Thèbes, de la Phénicie; à Athènes et dans le Péloponèse, de l'Égypte. Sur leurs plateaux reculés, les Doriens n'avaient point subi l'influence de la civilisation des peuples étrangers; ayant les Héraclides à leur tête, ils descendirent de leur solitude, renversèrent sur leur passage les puissances établies, et vinrent renouveler en Grèce l'esprit indigène qui s'y énervait : ainsi on nous peint Charlemagne arrachant la France aux torpeurs des Mérovingiens par une nouvelle infusion de sang germain.

M. Mueller indique à peine l'origine et les développements de l'invasion dorienne; on sent qu'il réserve déjà avec soin ses richesses pour le grand ouvrage auquel sa réputation est attachée et qui restera, nous le croyons, comme un des plus beaux travaux de notre siècle. Apres avoir expliqué avec un rare bonheur, d'après un texte presque insaisissable, une ligue amphictyonique fondée dans la petite île de Calaurie par toutes les puissances insulaires contre les États intérieurs, il passe aux rapports nouveaux qui s'établirent entre Égine et le Péloponèse à l'époque de la domination des Doriens Suivant lui, Égine, abandonnée par sa colonie d'Hellènes, reçut volontairement la tutelle d'Épidaure, ville la plus proche, située sur le littoral de l'Argolide. Lorsque les Doriens se furent établis dans le Péloponèse, ils se trouvèrent naturellement les maîtres d'Égine; ils y transportèrent, dit Pausanias, leur dialecte et leurs mœurs. Ils n'eurent pas besoin d'y détruire les traditions locales, ils les acceptèrent et les absorbèrent avec une aisance qui prouve bien la confraternité de toutes ces tribus qui à différentes époques repeuplèrent la Grèce, après l'avoir dévastée. Si les Doriens n'avaient point quitté leurs montagnes, la civilisation dont les côtes commençaient à jouir à l'époque de la guerre de Troie, n'eût pas tardé à porter ses fruits; mais cette civilisation, au lieu de faire jouer au génie grec le rôle

personnel et émancipateur que le siècle de Périclès lui donna, se fût développée sous l'influence sacerdotale de l'Orient, qui avait apporté tout le système de ses croyances, de sa société, de ses sciences et de ses arts sur les rivages pélasgiques. L'invasion dorienne rendit l'esprit hellénique à lui-même, en le forçant à subir une seconde enfance qui dura près de six siècles, et qu'on a appelée avec raison le moyen-âge grec. Bornons-nous à constater l'influence de ce grand événement sur les destinées d'Égine.

Parmi les successeurs des Héraclides qui avaient conquis le Péloponèse, il faut distinguer Phidon, roi d'Argos, qui vivait 895 ans avant Jésus-Christ, et qui réalisa un instant une puissante monarchie dans la Grèce. Ce chef des Doriens fut même assez fort pour assurer la conquête de la Macédoine à son frère Caranus, qui y fonda la dynastie d'où sortit Alexandre. Ainsi ces deux frères se partageaient du nord au midi toute l'étendue que les Pélasges et les Achéens avaient autrefois couverte. Phidon voulut affermir par les institutions ce qu'il avait gagné par la guerre. Parmi les établissements qui remontent à lui, on doit compter la monnaie dont il passe pour l'inventeur, et dont il donna le privilége à Égine. Ceci prouve qu'Égine faisait partie de son empire, et que les arts y étaient déjà cultivés avec succès dès cette époque.

Les Éginètes étaient, en effet, un peuple naturellement ingénieux. M. Mueller fait observer que, dans leur île, le génie dorien prit un développement plus libre et plus vif que partout ailleurs. Les nécessités de la vie insulaire, l'exiguïté de l'espace, l'habitude de traverser la mer pour aller à Épidaure la métropole, expliquent suffisamment à ses yeux cet essor particulier. Pourquoi ne rien accorder à l'influence des premières colonisations? Pourquoi ne pas mentionner la tradition poétique qui concerne les anciens Myrmidons? Selon elle, Jupiter, à la demande d'Éaque, avait changé les fourmis en hommes pour repeupler l'île désolée par la peste. Ailleurs on trouve que ces durs habitants avaient creusé leur sol ingrat, en avaient retiré la terre, l'avaient jetée sur les pierres qui la recouvraient, et s'étaient logés dans les cavernes doublement utilisées par leur industrie. La tortue qu'on voit sur le plus grand nombre des monnaies éginètes, et que M. Mueller n'a point expliquée, n'est-elle pas l'image de cette vie souterraine et opiniâtre des premiers temps?

La mer ne fut pas pour Égine une moindre source de prospérité que la terre. Tandis que les autres Grecs n'ont encore que des vaisseaux ronds, les Éginètes possèdent déjà des galères longues, dont les rames sont plus longues aussi, et dont la proue et la poupe sont bien travaillées; eux seuls savent

filer avec habileté parmi les récifs qui bordent leur île et qui protègent leurs trésors contre les pirates, écume nécessaire de tous ces golfes et de toutes ces plages. Ainsi cette forteresse sûre, habitée par une race laborieuse, devient bientôt un marché ouvert à tous les étrangers de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe.

Enflés par leurs rapides accroissements et par le sentiment de leur force, les Éginètes rompent avec Épidaure, la saccagent, et emportent dans leur île les dieux de leur métropole. Cependant ils restent fidèles au génie dorien; ils gardent les alliances de Lacédémone et de Thèbes, toutes deux achéennes et doriennes tour à tour comme eux; les premiers peut-être, ils engagent avec la race ionienne de l'Attique cette lutte qui résume toute l'histoire politique de la Grèce. Les Ioniens avaient paru sur le littoral grec bien avant que les Doriens n'y missent le pied, ils avaient partagé avec les Achéens les dépouilles pélasgiques; ils subirent comme ceux-ci l'invasion dorienne. Chassés, par cette catastrophe, du Péloponèse où ils avaient leur local principal, ils émigrèrent pour la plupart, vers l'Asie-Mineure, vers la grande Grèce, dans l'archipel de l'une et de l'autre des deux mers helléniques; quelques uns s'arrêtèrent dans l'Attique où leur race avait déjà des établissements. Sortis de la source commune des Grecs, ils n'étaient probablement, comme

les Doriens, qu'une tribu particulière des Hellènes primitifs de la Thessalie, dont rien ne les séparait originairement. Cependant il faut qu'ils aient eu un penchant natif à se détacher de leur tronc naturel, et à se revêtir des formes étrangères. Ceux qui avaient primitivement enlevé aux Pélasges la domination de l'Attique s'étaient si bien modelés sur l'esprit des vaincus, sur leur religion et sur leurs usages, que les historiens, ne distinguant pas les uns des autres, appellent la race conquérante du nom de la race qui avait subi la conquête. Frères des Doriens à leur origine, les Ioniens devinrent un objet de haine et de mépris pour ces rigoureux conservateurs de l'intégrité primordiale du génie grec. La persévérance des uns, l'indépendance et la curiosité des autres, se développèrent selon leurs lois naturelles; les querelles antiques, les intérêts opposés, les circonstances, tout se réunit pour faire dégénérer cette dissemblance en une rivalité acharnée. Thèbes avant l'invasion des Perses, Lacédémone après leur défaite, soutinrent contre Athènes de longues guerres, qui furent le résultat de la dualité profonde de la nation. Dans ces deux occasions, Égine se trouve toujours du parti opposé à celui des Athéniens; mais avant d'embrasser des passions allumées hors de son sein, sentinelle avancée de l'esprit dorien, elle harcela la ville de Minerve au nom de la supériorité

de sa marine, de son industrie et de ses instincts

La guerre des Perses eut deux phases principales. Pendant la première, Darius n'avait donné à ses lieutenants d'autre commission que celle de châtier la démocratie turbulente des Ioniens. Le génie dorien, essentiellement aristocratique, faisait plus que des vœux pour le succès des ordres du grand roi. A cette époque, l'oligarchie d'Egine, qui s'appuyait sur la double puissance des traditions et du négoce, et qui avait jusqu'alors réussi à contenir les cinq mille citoyens et les quarante mille esclaves habitués à son joug, conspira ouvertement avec les Perses. Les Athéniens cherchèrent à la vaincre en soulevant la démocratie; mais l'aristocratie disputa par la férocité le terrain qu'on lui voulait enlever par l'intrigue. On cite, au milieu des massacres qu'elle ordonna, un trait unique dans l'histoire. Un malheureux plébéien s'étant attaché à la porte d'un temple, on scia ses poings pour ne rien faire perdre au droit d'asile, ni à la vengeance de la noblesse. Sparte, où l'antique élément achéen était resté debout à côté de Lacédémone, occupée par l'élément dorien, se prêtait alors à toutes les entreprises d'Athènes contre les Doriens purs de Thèbes, d'Argos et d'Egine, qui excitaient la méfiance universelle des autres Grecs. Aussi un roi spartiate vint-il punir les Eginètes d'avoir tendu les mains aux barbares. Plus tard, lorsque la seconde inva-

sion médique eut encore élevé Athènes et abaissé les autres villes, jadis ses rivales, Sparte ne se souvint plus de leurs rancunes que pour les imiter.

En traversant le Bosphore, Xerces apprit aux Grecs qu'ils étaient tous frères, et qu'il allait être question de leur vie ou de leur mort; lorsqu'il entra dans le golfe d'Égine, il n'y trouva que des ennemis; les Doriens et les Ioniens avaient oublié leurs différends, pour sauver leur patrie commune. Ce rapprochement de tous les éléments grecs, joint à l'activité qu'une si grande lutte développa, produisit enfin l'épanouissement complet du génie hellénique. Athènes, qui avait pris l'initiative de la guerre, recueillit aussi les fruits les plus beaux de la paix qui suivit. S'étant placée à la tête des peuples par l'élan d'un admirable instinct, elle eut encore, grâce à son génie impressionnable, le bonheur de s'imprégner profondément de cette civilisation dorienne qui s'obstinait sourdement dans ses jalousies; ainsi elle devint le représentant réel des éléments divers de la nation, et en quelque sorte la lyre par laquelle la Grèce entière devait parler aux générations futures. Cependant les Éginètes avaient joué un rôle important dans la défaite de Xercès. L'immense butin de Salamine avait été transporté et vendu dans leur île. Les dépouilles de Platée, au dire d'Hérodote, les enrichirent encore. Mais l'avidité mercantile qui s'était emparée

d'eux les fit bientôt déchoir de ce comble de prospérité et de gloire ; déjà leur ville n'était plus citée que comme le rendez-vous de tous les libertins de la Grèce, qui étaient sûrs d'y trouver meilleure chère et une vie plus opulente que partout ailleurs.

Athènes profita de l'engourdissement de son ancienne rivale ; et, à l'occasion des premiers dissentiments qui éclatèrent entre l'Attique et le Péloponèse, elle vint mettre le siége devant Égine. Au bout de neuf mois de siége, Égine se rendit, et consentit à détruire ses murailles, à livrer sa marine, à payer un tribut. Vingt-sept ans après cette reddition honteuse, comme la guerre du Péloponèse venait d'éclater, les Éginètes parurent encore redoutables, malgré leur abaissement. Athènes les expulsa de leur île, et les remplaça par une colonie prise dans son sein. Les fugitifs furent accueillis par les Spartiates, qui leur donnèrent un refuge à Tyrée, dans le Péloponèse ; mais ils y furent poursuivis par la haine des Athéniens, qui s'emparèrent de leur nouvel asile, et qui emmenèrent en captivité tous ceux qu'ils ne laissèrent pas sur la place. Cependant, lorsque la victoire d'Ægos-Potamos eut terminé la guerre en faveur du génie dorien, le général lacédémonien Lysander voulut rétablir les Éginètes dans leur île. De ce peuple, autrefois considérable, il ne restait plus qu'un ramassis de misérables et de mendiants errant par toute la Grèce. Une pareille

population ne pouvait relever la fortune d'Égine ; elle souilla par ses débauches et par ses pirateries la fin de la puissance dorienne, qui ne semblait avoir triomphé d'Athènes que pour couronner avec éclat son existence qui s'éteignait. Désormais Égine n'eut plus d'autre gloire que d'être le refuge des grands citoyens d'Athènes proscrits par l'inconstance du peuple et par les intrigues des Macédoniens, qui s'apprêtaient à absorber dans une dernière invasion tous les Grecs descendus comme eux de l'Olympe et du Pinde.

III

Histoire de l'Art Éginétique.

Tous ces faits, qui jettent un jour nouveau sur l'histoire générale de la Grèce, vont me servir à déterminer la signification des marbres d'Égine, et à définir l'originalité de l'art auquel ils appartiennent. Athènes, qui eut sur les autres villes helléniques l'avantage de posséder une littérature complète, et d'être, pour cette raison même, aux yeux du monde,

leur représentant et leur interprète, n'a pas toujours été juste envers ses rivales, lorsqu'elle a tracé, par la main de ses écrivains, le tableau de la civilisation grecque. Ainsi, par une fiction toute patriotique, qui est devenue un grand sujet de doute pour l'érudition moderne, elle a attribué l'invention des arts à Dédale, l'un de ses enfants, personnage à moitié mythologique; M. Mueller a émis l'opinion que le Dédale de Crète, celui qui construisit le fameux labyrinthe, pourrait bien être tout différent du Dédale athénien, qui dès lors ne jouerait plus qu'un rôle très secondaire dans l'histoire de l'art. Smilis, fils d'Euclide, que Pausanias cite comme le chef de l'école éginète et comme le contemporain de Dédale, a pris, au contraire, une plus grande importance depuis qu'on a pu reconnaître avec quelque certitude le caractère de ses successeurs. L'art grec, qu'on nous peint sans cesse astreint aux lois de la plus sévère unité, se produisit avec une liberté infinie. C'est ainsi que la seule statuaire prit dès l'origine, selon les lieux, les formes les plus diverses. C'est peut-être à Samos, colonie ionienne, que fut inventée la plastique, ou l'art de pétrir des images avec l'argile; c'est aussi dans cette île que Théodore et Rœchus fondirent les premières statues de bronze; c'est en Crète, à ce qu'il paraît, que l'art de sculpter le marbre commença à se développer; Dippœne et Scyllis, qui

fondèrent l'école de Sicyone, étaient des marbriers crétois. A Smilis et à l'école d'Égine qu'il institua, appartient l'honneur d'avoir cultivé spécialement la sculpture sur bois; et c'est de cette sorte de travail que naquit la toreutique, art essentiellement grec, qui consistait à ciseler des matières précieuses, telles que l'or et l'ivoire, primitivement employés comme ornements accessoires des statues de bois, et destinées à remplacer ensuite le bois lui-même. Personne n'ignore que le Jupiter olympien de Phidias et la Junon de Polyclète furent les chefs-d'œuvre de ce genre. Dans cet inventaire des origines de l'art hellénique, Athènes n'a rien à revendiquer, et Égine occupe au contraire une place notable.

M. Mueller suppose, d'après les habitudes de l'archéologie allemande, que le nom de Smilis est collectif, et qu'il désigne, non pas un artiste, mais une époque tout entière de l'art; il fait remonter cette époque avant l'invasion des Doriens, c'est-à-dire à l'établissement des colonies achéennes et helléniques; de cette opinion il conclut que l'art éginétique était originairement achéen, et il prend soin de le montrer exempt des influences de l'art de l'Egypte et de celui de la Phénicie. Les statues de bois, ou ξόανα, comme les Grecs le disaient dans un seul mot, furent donc la première expression

de l'art purement hellénique ; il me semble important d'ajouter cette observation à celle de M. Otf. Mueller, pour faire entrevoir dès ce moment les rapports que je me propose d'établir entre la sculpture et l'architecture. Le bois est, à n'en pas douter, la première donnée de toutes les constructions grecques; et voilà que nous le retrouvons aussi aux débuts de la statuaire. M. Otf. Mueller n'a pas non plus fait remarquer que la matière employée par les sculpteurs *Smilidiens* avait imprimé un caractère particulier aux traditions transmises par eux à leurs successeurs; il a tout mis sur le compte de la religion et du génie local de ces artistes. Cependant il est bien évident qu'une école façonnée au travail du bois ne saurait avoir les procédés et les régles des écoles habituées à opérer sur le grain plus dur des métaux et des minéraux.

Avant la découverte des statues qui sont conservées à la Glyptothèque, on savait positivement qu'il y avait dans l'art grec un style particulier appelé éginétique. Pline l'ancien, qui, dans son admirable encyclopédie, a laissé les documents les plus suivis et les plus complets que nous ayons sur la statuaire antique, n'a, il est vrai, transmis aucun renseignement sur ce sujet. Il cite des sculpteurs que nous savons nés à Egine ; mais ce n'est pas lui qui nous apprend qu'ils en sont sortis. Winckel-

mann s'est trompé lorsqu'il a traduit le fameux passage *fratrem Æginetæ fictoris*, par ces mots : *frère d'un artiste éginète.* Il a pris, dans ce cas, un nom d'individu pour un nom de race. Cicéron et Quintilien n'en savaient pas plus que Pline sur les origines de l'art grec. C'est Pausanias qui nous a conservé les seuls souvenirs importants qui fixent directement la valeur du style éginétique ; la mention qu'il en fait est d'autant plus à considérer, qu'il vivait dans un temps où les livres des écrivains d'Athènes formaient le fonds de l'éducation, et où les esprits éblouis par la beauté de l'art postérieur n'accordaient plus une attention suffisante à tout ce qui avait précédé Phidias.

Non seulement Pausanias nomme plusieurs sculpteurs éginètes, mais il parle d'une manière qui leur est propre, et dont il retrouve des modèles dans les statues répandues çà et là dans la Grèce. C'est ainsi que dans le temple de Diane Limnotide, sur les confins de l'Arcadie et de la Laconie, il admire une statue en bois d'ébène, « ouvrage, dit-il, dans le style connu sous le nom d'éginétique; » au pied du Parnasse, à Ambrysse, il rencontre une statue en marbre noir, encore dans le même style. Ce rapprochement est curieux. On voit que les statuaires éginètes étaient si scrupuleux imitateurs de leurs traditions, que lorsque l'usage de sculpter en marbre fut répandu dans toute la Grèce, ils employèrent

l'espèce de marbre qui par sa couleur rappelait le plus leurs anciens ouvrages de bois. Du reste, le second fait noté par Pausanias est contraire à l'assertion de M. Mueller, qui présume que le style éginétique ne fut peut-être point appliqué au marbre. Mais le témoignage le plus complet que le voyageur grec nous ait donné au sujet de ce style, est une phrase qui équivaut presque à une définition. En parlant d'une statue d'Hercule qu'il a vue à Érythres, en Ionie, il dit : « Elle ne ressemble ni aux ouvrages qui portent le nom d'Égine, ni à ceux de la plus ancienne école attique ; elle est plutôt dans le style égyptien que dans tout autre ; elle fut apportée de Tyr en Phénicie sur un radeau. » Ces mots suffisent pour constater que le style éginétique a des rapports éloignés avec l'art égyptien, et des rapports plus voisins avec l'ancien art attique, qu'il est cependant tout-à-fait indépendant du premier et distinct du second. Dans ces mots je crois lire aussi la condamnation de deux opinions avancées par M. Mueller.

Le savant professeur de Gœttingue pose comme une vérité incontestable que le propre des ouvrages attiques de l'école de Dédale est le changement, et que le caractère de l'école éginétique de Smilis est l'identité. Si on admettait cette proposition, comment pourrait-on concevoir l'intime rapport que Pausanias établit entre la manière de l'ancienne

Athènes et celle d'Égine. Je me permettrai aussi de discuter la glose d'Hésychius, sur laquelle M. Mueller paraît avoir établi l'opinion qu'il a de l'art éginétique. Ἔργα αἰγινητικὰ, τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας, telle est la formule qu'il a prise pour une définition. Comme Saumaise, il la traduit ainsi: *Statues éginétiques, figures dont les pieds sont immobiles et parallèles;* mais il se garde bien de citer dans son entier le commentaire de Saumaise, de peur de jeter du doute sur le parti qu'il en tire, en se mettant dans la nécessité d'en mettre les erreurs au jour. *Statuæ non divaricatis cruribus, quales faciebant antiqui sculptores ante Dædalum, qui primus, ut ait Suidas, statuas fecit apertis oculis et divaricatis cruribus.* Smilis est-il donc antérieur à Dédale? est-il seulement un anneau plus ancien de la chaîne des traditions athéniennes? Les passages de Pausanias que nous avons cités s'opposent à ce qu'on donne un pareil sens à la glose d'Hésychius, lexicaire suspect, dont on ne connaît pas même l'époque, et dont l'ouvrage a été défiguré par des interpolations et des interprétations de tous les genres. Aussi me rangerai-je plus volontiers de l'avis de Guyet, lequel prend le τοὺς συμβεβηκότας dans le même sens que τοὺς τυχόντας. C'est dans un sens semblable qu'Aristote a employé le mot συμβεβηκός, qui revient si souvent dans le cours de ses livres, et que les Latins ont traduit par *Contingens*. Pa po-

pularité du péripatétisme a dû finir par fixer la signification de ce mot, et nous autorise à traduire ainsi la glose d'Hésychius : *Statues éginétiques, espèce de figures dont on trouve encore des exemples.* Mais quelque sens qu'on doive donner à cette glose, faudrait-il en préférer les indications équivoques à l'enseignement irrécusable des marbres sur lesquels nos yeux ne sauraient se tromper?

Ces indications étaient plus que suffisantes pour attirer l'attention des historiens de l'art. Winckelmann a le premier constaté l'existence d'une école éginétique; sans en déterminer le caractère, il l'a mise sur le même rang que les anciennes écoles de Sicyone et de Corinthe. Nous avons vu que M. Quatremère de Quincy a cherché à lui assigner une plus vaste étendue, en l'assimilant au style étrusque, et en la présentant comme l'exemplaire de toutes les anciennes manières de la Grèce. L'Allemagne du nord et celle du midi ont depuis lors agité ce problème; elles y ont apporté cette variété immense de connaissances, mais aussi cette indécision qui semblent être le propre de leur érudition. La plupart des savants de la Bavière, M. Thiersch, M. Wagner, l'illustre Schelling lui-même, ont pris part à ce débat; M. Otfried Mueller a voulu lutter avec eux, au nom de la science du Nord; je crains qu'il ne les ait combattus sur plusieurs points capitaux que pour l'honneur de son parti. Sur cette question

l'érudition française a été réduite, jusqu'à ce jour, à des pressentiments que M. Raoul-Rochette a parfaitement résumés dans son *Archéologie*. L'érudition des Allemands est sans contredit mieux informée et plus profonde ; mais, je dois le dire, parce que je suis fier de le penser, il y a souvent plus de vérité et de précision même dans notre imagination que dans leur science.

Si nous avions conservé les odes des Théandrides, qui étaient la famille des poëtes lyriques d'Égine, peut-être connaîtrions-nous les noms des successeurs immédiats de Smilis. A l'époque de la guerre des Perses, alors que les Hellènes semblèrent déposer toutes leurs rivalités pour défendre en commun tous leurs biens et proclamer toutes leurs gloires, un grand nombre de sculpteurs éginètes sont partout cités au premier rang parmi les autres artistes de la Grèce. C'est d'abord Callon, que, selon les témoignages contradictoires de Pline et de Quintilien, on place ou avant la bataille de Marathon, ou après celle d'Ægos-Potamos, intervalle immense que ne peut combler la vie d'un seul homme. Ensuite ce sont Glaucias, qui fit les statues de plusieurs athlètes vainqueurs dans les jeux; Anaxagoras, auteur du Jupiter que les Grecs placèrent à Elis après la bataille de Platée; Onatas, renommé par une multitude de beaux ouvrages, et qui jouit dans son temps d'une véritable suprématie; puis

Simon, Ptolichus, Theopropus, Aristonous, Philotimus. Il est assez difficile de fixer la date précise de quelques uns de ces derniers ; les premiers paraissent être les contemporains d'Ageladas, le maître de Phidias ; ils vécurent entre la guerre des Perses et celle du Péloponèse.

Tout s'accorde pour faire penser que ces sculpteurs n'imitaient point servilement la manière de Smilis, quoiqu'ils se rattachassent à sa tradition. M. Mueller a une violente suspicion contre eux ; il voit bien qu'ils sont d'Égine, mais il se demande si l'on peut dire que leurs ouvrages appartinssent au style éginétique. Cependant il est forcé de convenir que ses scrupules sont détruits par ce que Quintilien dit de Callon, dont il compare la sculpture rude et archaïque à celle des Etrusques. Alors il conclut que les émules de Callon formèrent dans l'art éginétique une seconde epoque, qu'il appelle aussi dernière, parce que la plupart d'entre eux survécurent à la catastrophe de leur pays, et qu'il nomme encore grande et sublime, en l'assimilant, d'après la classification de Winckelmann, à ce que fut, pendant la génération suivante, l'époque de Phidias pour l'école attique. Je montrerai plus tard comment il me semble qu'il faut modifier ou du moins interpréter ces deux qualifications. Je me bornerai ici à constater un fait de la plus haute importance.

Le plus grand nombre des artistes que je viens de citer se sont rendus célèbres en exécutant les statues des athlètes couronnés dans les jeux publics. Cette récompense solennelle, décernée par les villes aux vainqueurs, fut, comme on le sait, plus encore que la religion, qui se contenta longtemps d'idoles grossières, l'origine de la statuaire grecque et la cause de ses progrès. Nul peuple ne paraît avoir été plus capable que celui d'Égine de fournir des triomphateurs aux jeux publics et des artistes pour éterniser leur mémoire. Pindare, qui est le meilleur historien de la race dorienne et des Éginètes, a consacré plus de la moitié des odes qu'il nous a laissées à des vainqueurs nés dans l'île d'Égine. Pélée avait même inventé des jeux connus sous le nom de *penthatle*, qui devaient être particuliers aux Éginètes, et que je ne crois pas qu'il faille confondre avec le *pancration*. Tout le monde conviendra que la vue et le goût de ces exercices en quelque sorte nationaux durent singulièrement influer sur les études et sur la direction des artistes insulaires, comme Lucien les appelle dans un de ses dialogues. Si on ajoute qu'ils reproduisirent très souvent d'une manière expresse la personne des lutteurs, il sera plus difficile encore de croire qu'ils aient pu être complétement fidèles aux traditions nécessairement rigides du religieux Smilis, et encore moins à cette immobilité égyp-

tienne que M. Mueller nous donne, d'après Hésychius, comme le type de l'art éginétique. Je remarque encore en passant que les Athéniens ne sont presque jamais mentionnés parmi les vainqueurs des jeux, qu'ils ne cultivaient pas avec ardeur les exercices gymnastiques, et que leurs artistes ne se souciaient pas de représenter des athlètes. Ces notions ne sont guère propres à faire penser qu'il y eut originairement dans leur art plus de mouvement et de variété qu'il n'y en avait dans le style éginétique; elles conduiraient même à un résultat tout-à-fait contraire à celui que M. Mueller a consacré par l'autorité de son nom. Mais avant de pousser plus loin cette comparaison et ces recherches, il importe de faire connaitre les statues découvertes à Egine par M. Cockerell, et de savoir quels éléments nouveaux elles ont pu apporter pour la solution du problème qui nous intéresse.

IV

Description des marbres d'Égine.

Les débris du temple de Jupiter panhellénien s'élèvent au nord-est d'Egine, sur le sommet d'une montagne dont les prolongements fendent la mer, comme ferait une proue dorée, et forment un des trois angles de l'île; ce sont de belles colonnes doriennes qui se détachent au plus haut du paysage, et qui, dominant les forêts d'amandiers du rivage,

les flots au loin déroulés, les montagnes de l'Attique et celles de l'Argolide étagées de chaque côté du golfe, semblent comme une couronne posée par le génie humain sur toutes ces splendeurs de la nature. M. Edgar Quinet nous a appris, dans son voyage en Grèce, qu'assis au pied du Panhellénion, il distinguait le Parthénon à l'extrémité de la perspective; ainsi ces deux ruines semblent encore se défier, d'un bout de l'horizon à l'autre, comme les deux rivales dont Jupiter et Minerve étaient autrefois les divinités protectrices. On présume avec raison que les marbres trouvés sous les décombres du Panhellénion faisaient partie des deux frontons de ce temple. La date de ces statues dépend évidemment de celle de l'édifice auquel elles appartiennent.

Lorsque Pausanias visita Égine, on lui dit que le Panhellénion avait été fondé par Éaque. A en croire les habitants, tout ce qui existait dans leur île remontait jusqu'à ce prince; ainsi c'était lui qui l'avait entourée d'écueils pour la préserver des pirates. Il est certain que Jupiter avait été adoré sur la colline panhellénienne dès les temps les plus reculés, probablement même, comme nous l'avons dit, à l'époque qui précéda l'arrivée de la colonie hellénique d'Eaque. Mais le temple qui s'élevait dans le même endroit au temps de Pausanias, et dont on voit encore les restes, ne saurait avoir été construit au siècle des Pélasges, ni même à celui des Achéens.

L'architecture en est dorique et fort éloignée de ce dorique primitif dont on a trouvé des exemples à Corinthe et à Sicyone. Les proportions élégantes, les colonnes plus élancées, reposant sur un stylobate plus haut, indiquent une époque d'un goût avancé qui vise déjà plus à la beauté qu'à la force. La construction du Panhellénion a dû précéder de peu d'années celle du Parthénon ; toutes les convenances de l'art et de l'histoire s'accordent pour la placer immédiatement après la guerre des Perses. Le colosse d'or et d'ivoire qui ornait l'intérieur du sanctuaire avait probablement été fait avec le butin de Salamine et de Platée. Le temple, ainsi rebâti sur les fondements pélasgiques de l'ancien édifice d'Eaque, avait alors changé, selon la conjecture fort admissible de M. Mueller, son nom d'Hellénien pour celui de Panhellénien, qui était, pour ainsi dire, un hommage rendu à la fraternité et à la délivrance de tous les Grecs.

Sur l'objet représenté par les statues qui ornaient les frontons de ce temple, M. Mueller repousse complétement l'opinion des archéologues bavarois. Il voit dans les marbres d'Égine la représentation pure et simple des combats récents des Grecs avec les Perses; les autres y reconnaissent, au contraire, comme M. Fauvel l'avait déjà dit à M. Pouqueville, des événements de l'époque héroïque, relatifs aux Éacides, et particulièrement le combat qui eut lieu autour du corps de Patrocle, dans lequel Ajax fut

vainqueur, et où Minerve secourut les Grecs. J'écarte tout d'abord la conjecture de M. Mueller par une raison qui me paraît péremptoire. Les Grecs ont-ils jamais représenté un fait contemporain au front d'un monument religieux? Une telle supposition n'est-elle pas contradictoire non seulement avec leur esprit, mais avec l'essence même de toute religion? Les autres objections que j'ai à présenter contre l'hypothèse de M. Mueller ne sauraient être comprises que lorsque j'aurai donné la description des marbres d'Égine.

Examinées dans leur ensemble, ces statues offrent d'abord aux yeux un mouvement extraordinaire d'inflexions et d'attitudes. Winckelmann, qui a appelé angulaire l'école de Phidias, aurait réservé ce nom pour celle d'Egine, s'il avait connu les morceaux qui nous occupent; il l'aurait donné d'autant plus justement à cette école, que l'agitation des figures qu'elle a produites n'exclut pas une certaine roideur causée précisément par la brusque section de leurs lignes. Quant aux personnes qui pourraient penser que l'art grec n'est qu'une dérivation de l'art oriental, elles auraient de longues réflexions à faire sur ces fragments. Quoique par leur archaïsme ils se rapprochent des époques auxquelles on a quelquefois fixé une invasion présumée des formes immobiles de l'Égypte, ils présentent effectivement plus de turbulence et de

vie que les ouvrages qui semblent s'éloigner davantage du temps où les types étrangers ont pu servir de modèle aux artistes grecs. Le second caractère distinctif de ces morceaux, c'est le contraste surprenant de l'imbécillité des têtes avec le beau travail des corps; le visage semble être la partie traditionnelle, hiératique, inaltérablement reproduite par l'art éginétique. La figure que Smilis et ses successeurs inconnus avaient donnée à leurs statues de bois, leurs descendants paraissent la donner encore aux marbres de Paros; c'était surtout dans une meilleure imitation des corps que ceux-ci se permettaient de dévier des anciens exemples et de témoigner de leur propre supériorité. Ils étaient bien obligés, pour accorder l'expression antique des figures avec la nouveauté des corps, d'adoucir un peu les angles des premières, et d'atténuer les arêtes aiguës qui enmarquaient les traits et les contours; mais pour que la beauté des corps fît aussi la moitié des concessions nécessaires à l'harmonie de l'ensemble, ils leur avaient conservé une maigreur qui les rapprochait de la sécheresse du visage. L'espèce d'animalité qu'offrent les airs de tête vient-elle de ce que les artistes primitifs avaient eu l'intention de copier la nature, et n'y avaient que grossièrement réussi avec des moyens grossiers, ou bien de ce qu'ils s'étaient forgé un Idéal particulier, en rapport avec leurs croyances,

et religieusement transmis à leurs héritiers comme un dépôt sacré? C'est une grave question que je ne saurais encore résoudre. Quant à la parfaite exécution des corps, il est évident qu'elle est due à un naturalisme prononcé, dont le scrupule va jusqu'à copier les rugosités de la peau. Ainsi le naturalisme de Van-Eyck et d'Hemling s'allie avec une certaine maigreur de formes et avec la sécheresse des contours.

Passons de l'examen général à une analyse plus détaillée. Nous commencerons par le fronton postérieur ou oriental, qui est complet, et nous admettrons, ne fût-ce que pour être plus clair, l'hypothèse des archéographes de Munich.

Au centre du fronton, dans un reculement dont les règles de l'architecture et celles de la sculpture s'accordent à proclamer la nécessité, s'élève Minerve tenant le bouclier d'une main, la lance de l'autre. La tête de la déesse est couverte d'un casque qui repose sur une chevelure dont les petites boucles sont rangées par étages; sa robe à longs plis droits et symétriques rappelle le travail antérieur des statues de bois; ses yeux sont fendus en amande, légèrement relevés par les coins : comme ceux des autres statues, on les dirait empruntés à l'art chinois; sur les lèvres, dont les segments sont minces et durs, et dont les extrémités sont également tirées en haut, s'épanouit un sourire qui erre aussi sur toutes les

autres figures; enfin, comme dans celles-ci, le menton est étroit et aigu. Ainsi que M. Quatremère de Quincy l'avait pressenti, c'est, de la tête aux pieds, une figure semblable à celles qu'on avait jusqu'à ce jour classées parmi les productions de l'art étrusque, et que Winckelmann le premier avait soupçonné pouvoir tout aussi bien appartenir à l'ancien style grec.

Aux pieds de Minerve, et devant elle, sont deux guerriers nus : l'un tombe mourant en arrière, l'autre s'élance et se penche vers lui pour le secourir; c'est au-dessus et au-delà d'eux qu'apparaît la déesse. Le premier de ces guerriers a reçu le nom de Patrocle; son casque, qui a quitté sa tête à moitié, laisse voir une grande partie de sa chevelure, pareille à la perruque dont Minerve est affublée; ses lèvres sourient en rendant l'âme, comme celles des guerriers qui l'entourent. Celui qui le secourt ne porte point de casque sur sa tête bouclée, en sorte qu'il est entièrement nu. L'absence de toute espèce de signe ayant empêché qu'on ne lui donnât un nom historique, on l'a tout simplement appelé un héros.

A gauche, derrière Patrocle, on voit Hector qui vient de le frapper. Il est debout, nu, et porte le bouclier d'une main; de l'autre, qu'il tient haute, il brandissait sans doute le fer qui a tué son ennemi. Sa tête, plus belle que celle des autres, semble in-

diquer sa supériorité. Son casque laisse aussi voir la partie antérieure de la chevelure bouclée qui lui cache le front. La barbe de son menton lui donne un air plus mâle ; mais comme elle est sensiblement pointue, et qu'à la forme pointue de la barbe Winckelmann a attaché le seul indice à peu près certain qui pût faire distinguer les œuvres du style étrusque de celles de l'ancien style grec, il s'ensuit qu'il est désormais difficile d'établir une différence essentielle entre l'un et l'autre de ces deux arts. Pour faire pendant à Hector, et à droite du héros qui vient au secours de Patrocle, se trouve un autre guerrier, debout comme le fils de Priam, nu comme lui, et comme lui portant la barbe au menton, le casque en tête, le bouclier au bras. C'est ce personnage qui a reçu le nom d'Ajax, fils de Télamon. La manière dont il est opposé à Hector rend cette désignation très vraisemblable.

La dénomination des autres chefs représentés derrière ceux-ci n'est pas aussi facile à justifier. Les deux héros qui suivent immédiatement d'un côté Hector, de l'autre Ajax, sont à genoux ; les carquois suspendus à leur flanc, et une de leurs mains levée à la hauteur de l'œil ne permettent pas de douter que leur autre main ne tînt un arc. A la différence des guerriers précédents, qui sont nus, ceux-ci sont vêtus ; leur poitrine est prise dans une casaque collante, leurs jambes sont enfermées dans

une sorte de pantalon qui adhère complètement à la peau, et qui descend jusqu'à la cheville. On ne saurait méconnaitre à ces traits des archers d'Orient, et c'est là une des raisons sur lesquelles M. Mueller se fonde pour rapporter à la guerre des Perses le sujet de ce fronton. Le vêtement de ces sagittaires est, il est vrai, plutôt phrygien que perse; mais, Winckelmann l'a dit, les artistes grecs employaient le costume de Phrygie indifféremment à la place de tous les autres costumes étrangers. Les casques de ces deux guerriers ne ressemblent point à ceux des autres; celui du guerrier qui est placé à droite derrière Ajax, offre surtout une forme bizarre que sa pointe brisée a permis de prendre pour un bonnet phrygien, et c'est aussi sans doute ce qui a déterminé les antiquaires bavarois à appeler du nom de Pâris l'archer qui en est coiffé. Le guerrier qui lui sert de pendant, et qui est placé derrière Hector, a reçu le nom de Teucer, frère d'Ajax, quoique son costume ne diffère guère de celui de Pâris. Comment expliquer son vêtement? Est-ce parce que Teucer était roi de Chypre, qu'on le considère comme un oriental, ou bien tous les sagittaires étaient-ils nécessairement vêtus? Mais alors ne vaudrait-il pas mieux supposer qu'en cette place déjà inférieure, les statuaires n'ont voulu représenter que de simples archers? On pourrait encore faire une autre objection à l'hypothèse des anti-

quaires de Munich. Homère nous peint Teucer combattant derrière le bouclier de son frère Ajax. Pourquoi donc les sculpteurs auraient-ils placé Pâris derrière celui-ci, et Teucer derrière Hector? Serait-ce pour mieux exprimer le pêle-mêle de la bataille qui a précipité Hector parmi les Grecs, Ajax parmi les Troyens?

Teucer et Pâris sont appuyés des deux côtés par deux autres guerriers plus inclinés qu'eux, et qui, aussi à genoux, mais pliant l'épaule, au lieu de la renverser en arrière pour tirer la flèche, secondent leur attaque la lance à la main. C'est une rame que M. Mueller aurait voulu qu'on leur donnât, pour rappeler la victoire navale de Salamine; mais, outre qu'on accorderait peut-être difficilement leur casque avec cette rame, semble-t-il bien naturel de mêler ainsi dans un fronton des rameurs et des archers? A Munich, on a donné le nom d'Ajax, fils d'Oïlée, au guerrier qui accompagne Teucer; celui d'Énée au guerrier qui suit Pâris. Viennent enfin, aux deux angles extrêmes du fronton, deux guerriers renversés en arrière; blessés mortellement, ils sont tombés, mais ils ne cessent pas de sourire; leurs casques s'échappant de leur tête, dans la chute, ont laissé leur chevelure bouclée se déployer en larges nattes jusque sur le milieu de leurs épaules. Ces deux figures, dont la maigreur a quelque chose de plus doux et de plus féminin que celles des autres

personnages, n'ont pas reçu de nom particulier. Celle qui est à l'angle gauche est simplement désignée comme un héros blessé; celle qui est à l'angle opposé, comme un Troyen expirant. Quoique ces deux statues puissent avoir, auprès de certains esprits, le tort d'être profondément marquées d'une manière particulière, elles sont entre les plus admirables morceaux qu'on puisse voir; elles réunissent la grâce à l'austérité, l'harmonie au mouvement; elles sont le type de cette beauté qui résulte d'une grande quantité de nombres différents ramenés à l'unité par un rapport simple et mystérieux.

Du fronton antérieur ou occidental, il ne reste que quatre figures; elles sont légèrement plus fortes que celles que je viens de décrire; elles sont néanmoins encore inférieures à la taille ordinaire de l'homme. C'est à l'inclinaison extrême des frontons doriens, dont l'angle est plus obtus que celui des autres ordres d'architecture, qu'il faut surtout attribuer cette proportion des statues. Les conjectures faites pour désigner ces quatre figures me paraissent excessivement arbitraires; qu'elles représentent la victoire de Télamon sur Laomédon, c'est ce qu'il n'est ni facile ni, heureusement, important de prouver. Un guerrier nu, debout, portant le casque, le bouclier et probablement la lance, ayant de la barbe au menton. et sur sa figure, in-

dépendamment de la rudesse que lui donnent les arêtes saillantes du style éginétique, une expression indubitable de vieillesse, a pris le nom de Télamon. Un autre guerrier, étendu, penché sur son bouclier, coiffé de son casque, nu aussi, portant la barbe et souriant en tombant, a reçu celui du roi troyen Laomédon. C'est Hercule qu'on a vu dans un sagittaire, agenouillé, bandant son arc comme faisaient les archers du fronton précédent, portant sur sa tête un casque qui a la forme d'une tête de loup assez semblable à celle du *Penseroso* de Michel-Ange, et qui rappelle les dépouilles sauvages dont le héros thébain avait coutume de se parer. La quatrième figure, qui est de toutes la plus digne d'admiration, est connue sous le nom de héros blessé; elle est renversée sur le dos, couchée dans son bouclier où elle s'agite encore pour combattre, et où sa main élevée en l'air brandissait sans doute une arme inutile. L'unité qui règne dans la divergence multipliée de ses lignes et l'harmonie qui naît sans efforts de l'agitation même de ses membres, devraient être longuement méditées par les artistes qui accusent, de nos jours, le repos absolu de l'art antique, et qui, en cherchant le mouvement, oublient de poursuivre la grâce et la beauté.

Indépendamment de ces statues, et avec elles, on a trouvé à Égine deux statuettes qui donnent lieu aux plus curieuses dissertations; elles sont en tout

semblables l'une à l'autre, si ce n'est que leurs draperies sont combinées de manière à ce qu'elles se servent mutuellement de pendant. Toutes deux relèvent de la main leurs longues robes à plis symétriques et verticaux. M. Cockerell, qui a dessiné une restauration du temple de Jupiter Panhellénien, les a placées au sommet de l'angle extérieur du fronton, et il a supposé qu'elles y servaient d'accompagnement à l'ἀετός qui couronnait tous les ornements du temple. Les savants allemands ont salué ces deux déesses du nom de Damia et d'Auxhesia. Voilà des divinités qu'on ne trouve guère dans les livres de mythologie répandus dans le public.

Ces deux déesses dont Hérodote raconte l'histoire fort au long, avec une naïveté charmante, dans son cinquième livre, sont celles qu'Égine enleva à Épidaure, lorsqu'elle se révolta contre sa métropole. Épidaure les avait consacrées pour obtenir la fin d'une sécheresse qui désolait son territoire. L'oracle consulté avait répondu que, pour fléchir la colère des dieux, il fallait façonner deux statues de bois d'olivier. Par une raison qu'il n'est pas facile de démêler, Épidaure fut obligée de demander aux Athéniens le bois destiné à cet usage. Ceux-ci ne le lui accordèrent qu'à la condition qu'elle leur enverrait chaque année des victimes. Lorsque Épidaure eut été dépouillée par Égine de ses divinités, elle cessa de payer le tribut annuel de ses offrandes.

Athènes réclama; Épidaure invoqua la force majeure, et Athènes résolut de reprendre sur les Éginètes les deux statues qu'elle regardait désormais comme son bien. Elle arma donc une petite flotte qui arriva de nuit sous les rochers d'Égine. La troupe qui descendit des vaisseaux athéniens arriva sans encombre jusqu'au temple où les deux statues avaient été placées; lorsqu'elle voulut les arracher de leur base, elle éprouva une résistance insurmontable; elle les attacha avec des câbles et essaya de les renverser. Mais le ciel se mit à lancer la foudre; au milieu des éclairs, les deux statues tombèrent à genoux, comme pour supplier leurs ravisseurs. Ces prodiges anéantirent les sacriléges. Un seul homme survécut, monta dans une barque et regagna Athènes; lorsqu'il arriva au port de Phalère, il y trouva rassemblée une foule de femmes qui lui demandèrent compte de leurs maris; comme il ne pouvait les leur rendre, elles le tuèrent avec les agrafes de leurs robes. Cela fut cause, ajoute Hérodote, que, depuis ce temps, le vêtement dorien, qui s'attachait sur l'épaule et au côté par des agrafes, fut remplacé, d'après un ordre formel, par le costume ionien, dont les manches rendaient les agrafes inutiles.

La diversité et la brièveté des textes qui parlent de Damia et d'Auxhesia sont cause que M. Mueller n'a pu soulever qu'à demi le voile qui couvre ces

deux déesses. Hérodote a écrit leur histoire, selon son habitude, sans chercher à l'approfondir. L'idée qui peut lier le changement du costume des femmes athéniennes au culte des déesses d'Épidaure et d'Égine, semble lui avoir complétement échappé. Faut-il ne voir dans Damia et dans Auxhesia que deux vierges de Crète dont les Trézéniens durent expier le meurtre? Tout porte, au contraire, à faire croire que c'étaient deux divinités propres au Péloponèse, et qui correspondaient à la Cérès et à la Proserpine de l'Attique, de telle sorte que la distinction du génie dorien et du génie ionien se poursuivait même parmi les dieux. Quant à l'hypothèse des savants qui donnent les noms de Damia et d'Auxhesia aux deux statues trouvées parmi les débris du Panhellénion, on voit que la narration d'Hérodote ne la contredit point. Il faut seulement admettre que ces statuettes ne sont que des réductions des deux images dont nous venons de raconter la légende.

Pouvons-nous maintenant préciser la date de tous ces beaux morceaux? M. Schelling nous paraît avoir émis une opinion inadmissible lorsqu'il a voulu la fixer à des temps plus voisins de la guerre de Troie que de celle des Perses. L'architecture du temple et l'histoire entière de l'art grec nous semblent protester contre cette assertion, qui ne conduirait à rien moins qu'à faire penser que le travail du marbre était poussé à la perfection lorsque celui du

bois devait être encore à ses commencements. L'érudition bavaroise a adopté, en définitive, la date proposée par M. Mueller, qui est celle de la guerre médique.

L'érudition française a eu peu d'occasions jusqu'à ce jour de se prononcer sur les marbres d'Égine. M. de Clarac, dans une note d'un livre inédit dont je dois la communication à sa cordiale obligeance, exprime l'opinion que ces morceaux doivent être considérés comme contemporains pour le moins des œuvres de Phidias, s'ils ne leur sont pas postérieurs. C'est à propos de Callon d'Égine, auquel il semble rapporter les statues du Panhellénion, qu'il est conduit à agiter ce problème; il pense que leur perfection est l'indice d'une époque très avancée de l'art, et que ce qu'il y a d'antique dans leur style est la marque, non pas d'une époque, mais d'une école particulière. Il cite à l'appui de cette opinion la plupart des maîtres allemands qui, vivant du temps de Raphaël, ne continuaient pas moins la vieille chaîne de leurs traditions nationales, de façon à paraître précéder d'un siècle leur illustre contemporain. Il aurait pu trouver au sein même de l'Italie, dans les écoles archaïques de Bologne et de Venise, des exemples plus concluants encore. Tout en admettant une partie de cette argumentation, nous ne croyons pas que l'histoire d'Égine permette de supposer que l'art ait pu élever

le Panhellénion ou le décorer après la guerre du Péloponèse. On ne saurait prêter au ramas de malheureux qui repeuplèrent cette île la pensée d'avoir voulu éterniser leur propre souvenir. Les marbres découverts par M. Cockerell appartiennent donc à l'époque que M. Mueller a appelée la seconde période de l'art éginétique, et dont il a établi l'extrême limite à la ruine de l'île, survenue au commencement de la guerre du Péloponèse.

Une remarque qui n'a point été faite me paraît mettre cette date hors de doute. Si Minerve est la déesse particulière d'Athènes, et si Athènes fut la rivale d'Égine, en quel temps supposera-t-on qu'Égine aura mêlé l'image de Minerve à celles des Éacides? Elle ne pourra avoir donné ce témoignage d'amitié envers Athènes ni avant la guerre des Perses, lorsque la lutte des deux cités était flagrante, ni après l'époque de Cimon, lorsque la haine avait dû s'envenimer encore par le sentiment de la défaite. Ainsi, c'est dans le temps restreint qui s'est écoulé entre la bataille de Salamine et la soumission d'Égine à Athènes qu'il faut placer non seulement la réédification du temple de Jupiter Panhellénien, mais encore l'exécution des statues de son fronton. La Minerve qui démontre, à mes yeux, l'évidence de cette conjecture, me sert en même temps à repousser celle en vertu de laquelle M. Mueller prétend reconnaître dans ces fragments la repré-

sentation de la bataille de Salamine. Si bien réconciliés que les Éginètes fussent alors avec les Athéniens, peut-on penser qu'ayant été proclamés par la Grèce entière comme les plus braves et les plus influents dans cette glorieuse journée, ils aient poussé la modestie jusqu'à rapporter sur le front de leur temple tout l'hommage de la victoire à Minerve, le vivant symbole de leurs rivaux naturels? Qu'ils aient trouvé un moyen d'en rendre honneur à la fois à Minerve et aux Éacides, c'est ce qui se comprend, et ce que l'hypothèse des savants de Munich explique; mais qu'ils aient oublié les Éacides, qui avaient pourtant décidé du sort de la bataille aux yeux de tous les Hellènes, et qu'ils ne se soient souvenus que de Minerve, c'est ce qu'on ne fera croire à personne. M. Mueller était parti de ce point que Télamon et Ajax n'étaient pas des descendants d'Éaque; ainsi il a été conduit à nier, contre la similitude de tous les monuments de l'art grec, que le fronton du Panhellénion représentât le combat d'Ajax sur le corps de Patrocle.

V

Nouvelle théorie de l'art grec.

Est-ce à dire que l'art éginétique n'ait pas survécu à la ruine d'Égine, qu'il n'ait eu aucune influence sur le développement ultérieur de l'art grec, et qu'il soit demeuré comme une semence originale étouffée dans son germe? Nous ne le pensons pas. L'opinion s'est répandue parmi les savants d'Angleterre que le nom d'éginétique s'appliquait non

seulement aux œuvres de l'école d'Égine, mais encore à celles de l'école de Sicyone et de l'école de Corinthe. Si on se rangeait à cet avis, on reconnaîtrait une postérité féconde et sans doute assez illustre à l'art né dans les ateliers de la petite île grecque. Mais cet art a eu des conséquences encore plus importantes dont il me semble que quelques unes sont restées ignorées jusqu'à ce jour. J'essaierai de les exposer, pour montrer comment les marbres de la Glyptothèque ont renouvelé la théorie et l'histoire de l'art grec.

M. Otfried Mueller a publié trois dissertations remarquables sur Phidias. La première, qui est relative à la biographie du sculpteur athénien, la troisième, qui fixe d'une manière ingénieuse et définitive la signification du fronton postérieur du Parthénon, ne m'occuperont point ici. La seconde a pour objet de déterminer la valeur de l'œuvre de Phidias; il y a lieu, je pense, de revenir sur cette partie du travail de l'illustre critique pour la contredire sur quelques points, pour essayer de la compléter sur quelques autres.

M. Otfried Mueller admet dans cette dissertation plusieurs faits qui me paraissent en contradiction avec quelques unes des conclusions de son livre sur Égine. Ainsi, par exemple, il affirme que le génie de Phidias a fait franchir d'un seul bond un intervalle immense à l'art athénien, et l'a délivré de la

roideur et de l'immobilité qui l'avaient jusqu'alors entravé, pour lui donner une vie nouvelle par l'imitation de la nature. Le savant professeur de Goettingue pourrait-il concilier cette opinion avec celle qu'il a émise lorsqu'il a dit que, contrairement à l'art éginétique, l'art athénien avait pour principe une entière liberté? L'influence incontestée de l'Égypte sur la primitive civilisation d'Athènes m'avait paru jeter quelque doute sur la vérité de cette hypothèse. Les preuves que M. Mueller apporte pour attribuer à Phidias l'introduction instantanée du mouvement dans la sculpture athénienne me confirment dans mon premier sentiment. Le mouvement et l'imitation n'étaient points naturels à l'art attique; ils lui ont été apportés par des statuaires d'une autre race. Seulement il me semble difficile de penser, comme M. Mueller tendrait à le faire croire, que Phidias ait été, parmi les Athéniens, le premier élève de ces artistes étrangers à l'Attique; les sculpteurs inconnus qui ont travaillé, sous Cimon, au temple de Thésée, avaient introduit, avant lui, à Athènes, la discipline exotique, et ceux-ci doivent être comptés comme formant les anneaux intermédiaires de la chaîne qui lie l'ancienne école attique à la nouvelle école athénienne, destinée à diriger désormais le goût de la Grèce.

M. Mueller en convient, Athènes n'a jamais eu

l'initiative des grandes inventions de l'esprit grec ; mais elle les a toutes poussées à leur plus haut point de perfection. Ainsi les tréteaux sur lesquels la tragédie a pris naissance, s'étaient long-temps promenés dans le Péloponèse avant d'arriver dans l'Attique; mais lorsqu'ils eurent touché ce sol où tout prenait une forme naturelle de majesté et d'élégance, ils se changèrent en théâtres sur lesquels Eschyle fit bientôt entendre des accents que ne connut aucune autre littérature de la Grèce. Il faut appliquer à Phidias ce que nous disons d'Eschyle. Sans doute le ciseau de cet artiste immortel fit des emprunts considérables à la peinture que Polygnote avait naturalisée à Athènes sous Cimon, et qui, au dire d'Aristote, avait plus d'expression et de vie que la sculpture du même temps. Phidias, qui commença par être peintre, ou plutôt qui était peintre et sculpteur, comme Onatas d'Égine et comme plusieurs autres de ses contemporains, put bien animer ses statues en leur appliquant les procédés familiers à la peinture ; mais il eut d'autres maîtres que Polygnote.

Phidias reçut les leçons de deux artistes différents, d'Hagias d'abord, disciple de l'ancienne école attique, caractérisée bien plus par l'immobilité que par la roideur, ensuite d'Ageladas, qui suivait d'autres traditions. Il y a de nombreuses versions sur le nom de ce second maître de Phidias; Pline

l'appelle Geladas; le scholiaste d'Aristophane le nomme Élidas. Il y avait un Ageladas d'Argos, artiste célèbre, comme nous avons eu déjà l'occasion de le dire, maître de Polyclète, que les Grecs ont préféré à Phidias, et de Myron qui partagea avec ces deux grands sculpteurs l'admiration de l'Antiquité. M. Otfried Mueller ne doute pas que ce ne soit cet Ageladas qui ait achevé l'éducation de Phidias; ainsi Phidias, Polyclète et Myron seraient les élèves du même artiste et de la même discipline. On n'a pas encore tiré de ce rapprochement les conséquences que je vais présenter, et qui me paraissent décisives non seulement pour la question spéciale qui nous occupe, mais encore pour la théorie générale de l'art antique.

Ageladas était Argien, c'est-à-dire d'une contrée où la vieille tradition achéenne avait été ravivée par les Doriens. Polyclète était de Sicyone, ville qui, après avoir reçu la race dorienne, avait encore conservé le nom des Achéens. Celui-ci eut lui-même pour élève Canachus de Sicyone que Cicéron nous représente comme faisant des statues roides : *Canachi signa rigidiora esse, quàm ut imitentur veritatem.* Pausanias dit positivement, comme Winckelmann l'a entrevu, que Canachus imitait la dureté des anciens maîtres. Voilà donc l'élève de l'artiste le plus gracieux de la Grèce, qui dans la plus belle époque de l'art, sans que sa réputation en ait souf-

fert, a affecté, on ne dit pas l'immobilité, mais, ce qui est bien différent, la roideur des formes archaïques. Comment expliquer cette contradiction? Pour se dispenser de le faire, la plupart des archéologues modernes ont reculé l'époque de l'existence de Canachus. Nous n'imiterons pas ce facile expédient.

Le condisciple de Polyclète et de Phidias, Myron, nous offre des signes encore plus singuliers et en apparence plus inexplicables. Il était né à Éleuthère, ville de Béotie, l'un des pays où le génie dorien avait le plus puissamment marqué son empreinte; Pausanias l'appelle l'Athénien, parce qu'Athènes lui avait donné le droit de bourgeoisie. Le même auteur raconte qu'il a vu à Egine une statue en bois, de la main de Myron, représentant la déesse Hécate, pour laquelle les habitants industrieux de cette île avaient un culte tout particulier. La préférence accordée par eux à Myron, le choix que Myron avait fait du bois pour façonner cette statue dans un temps où les métaux les plus précieux étaient prodigués par la statuaire, indiquent évidemment une affinité très grande entre la manière de cet artiste et celle des maîtres éginètes. Myron avait dû fréquenter beaucoup Égine; nous savons qu'il faisait fondre ses statues de bronze dans cette île, dont les fourneaux étaient renommés dans toute la Grèce *propter temperaturam*, dit Pline l'ancien. Il semble donc que Myron doive être quelque ar-

tiste sacerdotal fortement attaché aux croyances et aux traditions d'une école religieuse. Cependant nous apprenons par tous les auteurs que Myron s'illustra en faisant des statues d'animaux ; les recueils des poésies antiques sont pleins des éloges donnés aux vaches, aux bœufs, et même aux cigales et aux sauterelles que cet artiste avait sculptés. Comment accorder cette assertion avec la précédente ? L'artiste qui fait une statue archaïque de déesse a-t-il pu descendre jusqu'à pétrir les formes inférieures de la nature animale? Ici j'invoque un passage de Pausanias, qui a été peu remarqué. En parlant des béliers sauvages de la Sardaigne, il dit qu'ils ressemblent à ceux qu'on voit dans les ouvrages de terre de fabrique éginete. Les Éginètes, ces artistes religieux par excellence, faisaient donc aussi des poteries recherchées qui portaient des figures d'animaux. Quand on a vu leurs médailles, on ne peut douter de la perfection de leurs travaux dans ce genre. Nous avons déjà parlé de la tortue frappée sur la plupart d'entre elles, et qui est d'un coin magnifique. Les plus anciennes sont marquées d'une tête de bélier ou de deux poissons. Pourquoi ont-elles toujours choisi des animaux pour leurs emblèmes ?

Mais nous ne sommes pas au bout des contradictions que présente le talent de Myron ; voici celle qui a arrêté les érudits et les antiquaires, et qui est

restée également incompréhensible pour Scaliger et pour Winckelmann ; elle se trouve dans un passage de Pline que je m'efforcerai de traduire aussi littéralement que possible : « Myron, le premier, paraît avoir prodigué la variété. Plus nombreux dans son faire que Polyclète, et plus soigneux des proportions ; et cependant, amoureux seulement des corps, il n'exprima point les sentiments de l'âme, et ne travailla pas non plus les cheveux et la barbe avec plus de scrupule que les rudes artistes de l'antiquité n'avaient coutume d'en user. *Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et in symmetria diligentior; et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitasi nstituisset.* » Cette phrase qui a été une énigme jusqu'ici, a échappé aux critiques qui ont traité la question des marbres d'Égine. Jugez cependant du rapport qu'il y a entre ces marbres et la définition que Pline donne du talent de Myron.

Les statues d'Egine offrent une grande diversité de lignes et de mouvements ; je pense que c'est là ce qu'il faut entendre par le *varietatem* de Pline. Mais, à cette multiplicité, nos modèles joignent le rapport qui lie les nombres dont elle se compose, c'est-à-dire l'harmonie qui unit toutes les inflexions particulières (*numerosior in arte*); quoiqu'on ait re-

marqué qu'ils ont les bras un peu courts, ils présentent des proportions habilement mesurées (*in symmetria diligentior*); ils ont des corps d'une beauté voisine de la perfection, et des figures où les plus grossiers linéaments sont rendus à peine mobiles par l'imperceptible effort d'un sourire stupide (*corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse*); enfin ils portent les cheveux et la barbe traités dans la manière archaïque, qui, d'après Winckelmann, consistait à faire les cheveux par petites boucles crêpées et symétriquement étagées, et la barbe par masse confuse et aiguë (*capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset*). La similitude est tellement frappante, que je suis étonné que personne n'ait encore attribué à Myron les statues de la Glyptothèque. Il est vrai que Myron était tellement célèbre, que Pausanias n'aurait pas manqué de citer son nom à propos du Panhellénion, si cet artiste y avait en effet travaillé.

Dans notre explication du fragment de Pline, nous avons oublié un mot, celui par lequel il commence : *Primus.* Que veut dire ce mot? Signifie-t-il que Myron est le premier d'entre tous les Grecs qui ait substitué à l'unité des lignes de la statuaire primitive une variété et un nombre inconnus avant lui ? Mais les auteurs des frontons du Panhellénion avaient donné l'exemple du mouvement bien avant

la guerre du Péloponèse, au commencement de laquelle vécut Myron. Aussi tel ne me paraît pas être le sens réel de l'assertion de Pline. N'oublions pas que pour lui et pour Rome entière, comme pour les modernes bien long-temps, Athènes était le centre d'une espèce de monarchie imaginaire de la Grèce. N'oublions pas que, né dans un pays dorien et formé par des maîtres de cette race, Myron vint exercer son art à Athènes, et qu'il y reçut le droit de bourgeoisie. Ces faits ne conduisent-ils pas à penser qu'il faut interpréter la phrase de Pline de la manière suivante : Myron est le premier qui ait montré à Athènes l'exemple d'une variété d'attitudes et de lignes qu'on n'y connaissait pas auparavant?

Mais alors comment expliquera-t-on le rôle de Phidias, qui, bien qu'il fût le contemporain de Myron, dut fleurir quelques années avant lui? Les sculptures du Parthénon, qu'on attribue à l'école de Phidias, se divisent en trois parties distinctes, la frise, les métopes et les frontons; on a remarqué dans chacune de ces parties des diversités de manière, dont on n'a peut-être point encore donné une explication suffisante. Les frontons et les métopes me paraissent appartenir à deux styles entièrement différents, dont il me semble aussi qu'on peut retrouver le contraste dans la frise. Je reconnais volontiers dans cette frise, avec M. Otfried Mueller, des traces de l'ancienne école attique dont Phidias

était obligé d'employer les élèves dans ses travaux; mais j'aperçois principalement ces traces dans les figures des femmes et des vieillards qui ferment le cortége des panathénées, et dont l'attitude et les draperies suivent une ligne verticale, à peine troublée par quelque rare inflexion angulaire du genou; dans les cavaliers au contraire j'admire le style nouveau de Phidias, plein de vie et de souplesse, mais toujours fidèle, même dans la disposition de ses mouvements, à l'antique régularité du génie athénien.

Les métopes, dans lesquelles M. Otfried Mueller signale surtout les vestiges de l'ancienne école attique, me paraissent au contraire attester l'influence de l'école étrangère à laquelle appartenait Agéladas, et dont Phidias dut aussi, selon toute apparence, appeler les disciples autour de lui; les métopes étant en effet un ornement particulier aux temples de l'ordre dorique, n'est-il pas naturel de conclure que ce sont les peuples doriens qui ont réglé la forme des figures qu'il convenait d'y représenter, et que ce sont des artistes de cette race qui ont exécuté le combat des Centaures et des Lapithes dans les intervalles des triglyphes du Parthénon? Ainsi j'expliquerais pourquoi ces sculptures se rapprochent des marbres d'Egine, par la roideur de leurs mouvements excessifs, et par le caractère rude de leurs physionomies. Je trouverais encore dans la même conjecture, une manière assez plau-

sible de rendre raison du style à la fois animé et archaïque de cette fameuse frise de Phigalie, découverte aussi par MM. Haller, Stakelberg, Cockerell et Linck, dans les montagnes de l'Arcadie, et dont il me semble que le caractère a été jusqu'à ce jour méconnu. Seul, M. Quatremère de Quincy a remarqué que les têtes en étaient grossières et les proportions courtes; mais nommant incorrection ce qui me paraît être le cachet d'une école particulière, il a supposé que les dessins conçus par quelque artiste éminent n'avaient été exécutés que par des mains inhabiles. Le temple de Phigalie ayant été bâti après la grande peste de la 87e olympiade, n'est-il pas plus vraisemblable de le faire décorer par la main des sculpteurs doriens que d'appeler tout exprès, au milieu des hostilités de la guerre du Péloponèse, une colonie d'artistes athéniens pour exécuter cette œuvre où l'on ne saurait retrouver ni la sûreté de leur goût, ni le calme de leur manière?

Les débris qu'on a conservés des deux frontons du Parthénon me représentent toute la grandeur du génie de Phidias; une vie divine anime ces marbres mutilés; la liberté des attitudes, qui en est sans doute un des signes principaux, n'y dégénère jamais en mouvements brusques et multipliés; des inflexions puissantes, mais solennelles et rares, ne justifient qu'imparfaitement le nom d'angu-

laire, que Winckelmann a donné à cette forme majestueuse. L'imitation de la nature est sans doute le principe nouveau que Phidias a reçu de son maître dorien Ageladas, et qu'il développe de préférence dans ses œuvres; mais en traduisant la nature, il la soumet encore à certaines habitudes de calme et d'unité qui constituent la véritable tradition léguée par l'Égypte à l'Attique.

Pour appuyer cette théorie, il n'est pas besoin de révoquer en doute ce que les Athéniens nous ont appris sur leur Dédale, auquel ils ont attribué l'honneur d'avoir le premier introduit plus de mouvement dans les anciennes statues religieuses apportées d'Égypte et de Phénicie. Le contemporain de Smilis peut avoir séparé des flancs de ses statues les bras qui y étaient attachés avant lui; il a pu faire avancer leurs pieds hors de la ligne droite, et cependant conserver dans l'attitude cette simplicité et dans les formes distinctes ce type conventionnel qui étaient les caractères intérieurs, si je puis parler ainsi, de l'art égyptien. Prenez, au contraire, un exemple dans la plus haute époque de l'art étrusque; choisissez une statue dont les bras et les pieds soient liés moins peut-être par le respect d'une tradition étrangère que par la grossièreté et l'ignorance d'un art au début. Ne sentez-vous point déjà dans cette immobilité je ne sais quel principe latent d'activité qui perce à tous les angles, et

qui fait que cette figure, ne pouvant encore marcher, aime mieux se tordre, pour ainsi dire, sur elle-même que de rester oisive? Bientôt le temps et le génie vont la délivrer des chaînes qui lui paraissent si difficiles à supporter; alors vous ne vous étonnerez plus de son agitation; quand elle était enchaînée, vous prévoyiez déjà qu'elle allait se mouvoir. Chose plus étonnante encore! Comme on lisait sa force dans sa contrainte, on lira la roideur de sa captivité dans la vigueur de ses allures nouvelles, de manière qu'elle sera, à travers ses transformations, toujours semblable à elle-même par quelque point important. Où un peuple énergique a posé son empreinte, soyez sûr que vous la verrez se perpétuer et survivre à ses révolutions. C'est Winckelmann lui-même qui a dit le premier que, dans les peintures sans repos de Michel-Ange, il retrouvait encore les immobiles statues des Étrusques ses ancêtres.

Après avoir établi, contrairement à l'opinion de M. Mueller, que la convention et l'unité sont la loi de l'art attique, et que l'imitation et le mouvement sont celle de la plupart des autres écoles grecques, il faut essayer de montrer d'où dérive la similitude de celles-ci. Les Doriens étaient une race rude; leur dialecte, que Pindare avait assoupli à toutes les modulations du rhythme, conserve, même dans les strophes de ce poete, un accent âpre et

robuste, particulier aux peuples qui se sont formés sur les plateaux des montagnes. L'Hercule thébain, qui devint la personnification du génie dorien, est le symbole de la force laborieuse, de l'activité pratique. L'industrie qu'exercèrent les Éginètes, la guerre, qui semble avoir été l'état normal de Lacédémone, montrent quelle tendance ces peuples avaient pour la vie positive et militante. Ce qu'il pouvait même y avoir d'épais et de lourd dans leur sang leur donnait une action plus intense et plus immédiate sur la matière. Aussi le talent des artistes de cette race dut-il se tourner vers les représentations réelles et animées. C'est ainsi qu'au xve et au xvie siècle on trouve plus de vérité dans l'art des Allemands que dans celui des Italiens, quoique le génie des premiers fût moins vif que celui des seconds. Cette lenteur était cause qu'au lieu d'aspirer à la beauté, les hommes du Nord observaient la nature avec plus de soin, et en exprimaient la variété plus littéralement.

Les Étrusques furent incontestablement comme les peuples du Péloponèse, formés du mélange d'une couche pélasgique et de plusieurs couches helléniques. Chez eux aussi le génie grec sortit radieux et vainqueur du sein d'une civilisation mystérieuse dont les racines plongeaient sans doute dans les profondeurs de l'antique Orient.

Les Doriens, qui avaient conservé au fond de la Thessalie la rudesse des Grecs primitifs, rendirent le Péloponèse égal à l'Étrurie, en y étouffant les germes étrangers. Ainsi la nature dorienne, non plus que la nature étrusque, ne fut autre chose que la nature grecque elle-même dans son originalité propre et dans sa substance essentielle. Cette démonstration nous conduit à un résultat qui n'est pas dénué de grandeur; elle nous permet de ramener tous les arts grecs à une seule loi.

Déjà l'architecture avait constaté que le dorique était non seulement le plus ancien de tous les ordres, mais encore le fondement des ordres subséquents, et que son principe était l'imitation des constructions en bois sous lesquelles les Grecs avaient, dans les commencements, cherché leurs demeures. Quant à l'ordre toscan, tout le monde convient qu'il n'est pas, comme les autres, un ajustement postérieur de l'ordre dorique, mais le développement parallèle de la même donnée. Quoique la plus grande obscurité règne sur la musique grecque, nous savons que le mode dorien, le plus grave de tous, fut le premier consacré. Les modes suivants, avant de recevoir le nom des Ioniens, portaient ceux de phrygien et de lydien, ce qui prouverait qu'ils étaient originairement étrangers à la musique hellénique. Nous pouvons aujourd'hui ranger la sculpture dans la même formule. C'est aux

Doriens que revient l'honneur d'avoir mis la Grèce en possession d'une statuaire qui lui fut propre ; partout où ils s'arrêtèrent, ils imposèrent à cet art des principes et des types analogues ; trois îles où leur génie prit un développement précoce, Égine, Rhodes et la Sicile, deux villes de la terre-ferme que leur séjour féconda, Sicyone et Corinthe, devinrent les ateliers principaux de cette sculpture, marquée de leur sceau, et que l'antiquité connut sous le nom d'éginétique; mais l'Étrurie, qui conserva, comme eux, le primitif esprit grec dans sa pureté, produisit un art qui se confond avec le leur.

Nous ne voudrions pas cependant faire croire, comme M. Mueller l'a pensé, que l'Orient n'a absolument laissé aucune trace dans l'art éginétique. Sans parler de l'origine orientale des Pelasges, je pense que les colonies de l'Egypte, de la Phénicie, de la Phrygie, n'auront pas vainement passé sur le sol de la Grèce, et j'imagine volontiers que c'est aux traditions qui remontent à cette source qu'il faut attribuer les têtes des statues du Panhellénion; sans elles, je m'expliquerais difficilement non seulement la persévérance des artistes à placer des figures convenues sur des corps imités, mais encore l'air bestial de ces visages. Winckelmann a reconnu dans plusieurs statues grecques l'imitation de certaines formes animales; il a surtout remarqué que le taureau semble avoir servi de modèle à l'Hercule

Les animaux jouent dans l'histoire de ce personnage un rôle considérable, dont l'astronomie toute seule ne rend pas raison; ils apparaissent, comme nous l'avons vu, dans les monnaies et dans les poteries d'Égine; ils sont aussi un des principaux objets d'étude du sculpteur dorien Myron. On sait que chez les Étrusques la tête d'un Jupiter était formée par une mouche. Tous ces faits ne font-ils pas involontairement penser aux sphinx et aux anubis? La nature animale avait une haute valeur symbolique dans tout l'Orient; l'Egypte lui accorda une telle importance, qu'elle mit le plus souvent des têtes d'animaux sur les épaules de ses dieux. Il est naturel de croire que le fondateur de l'école d'Égine, Smilis, qui était antérieur à l'arrivée des Doriens dans le Péloponèse, aura commencé par se conformer à ces exemples; c'est d'après les têtes bestiales façonnées par lui, que les artistes de la dernière époque de l'art éginétique auront sculpté ces visages, où il n'y a presque rien d'humain. Telle était leur manière de se rattacher aux traditions hiératiques de leur art.

Mais les corps des statues de la Glyptothèque, qui en sont évidemment la partie principale, attestent une autre origine; ils sont le côté nouveau, indépendant, national de l'art éginétique. Les têtes sont un ressouvenir de l'époque où la statuaire, entièrement bornée aux objets religieux, ne taillait

que des idoles; les corps font penser à un temps où l'esprit grec, s'affranchissant des chaînes sacerdotales, tourna toutes ses idées vers les luttes guerrières, et créa ces jeux renommés dont l'art, devenu dès lors politique, fut chargé d'immortaliser les vainqueurs. Ainsi, dans les marbres d'Égine, on lit toute l'histoire des sources de l'art antique; la période des dieux et celle des athlètes y sont écrites, l'une à côté de l'autre, de la manière la plus éclatante. Mais c'est évidemment la dernière qui est l'expression la plus nette du génie grec; les artistes doriens, qui sont les fidèles interprètes de ce système, et qui eurent la mission spéciale de copier les figures et les attitudes des lutteurs, firent de l'imitation et du mouvement les deux conditions fondamentales de la statuaire; les marbres de la Glyptèque nous la montrent parvenue à ce point. La physionomie des corps, leur animation, leur réalité, y sont admirables : voilà tout ce que le génie dorien, dans son époque extrême pouvait faire pour l'avancement de l'art. Dans les statues du Panhellénion brille, il est vrai, une certaine grâce particulière; elle n'a rien d'efféminé, comme celle que les successeurs de Phidias poursuivirent. Dans sa maigreur, elle conserve quelque chose de sévère qui plaît comme la rigidité mélancolique des peintures du XIVe et du XVe siècle; mais cette grâce dorienne ne constitue point la véritable beauté.

Il était réservé à un sculpteur athénien, à Phidias, de faire subir à l'art réaliste des Doriens la transformation qui devait enfin produire le type complet de l'art grec. Athènes avait plus qu'Égine le sentiment du beau, parce qu'elle avait un plus juste sentiment de l'infini, c'est-à-dire une tradition plus entière de l'Orient et de l'Égypte; aussi fut-elle destinée à ajouter à l'imitation qui distinguait les ouvrages de sa rivale l'Idéal qui leur manquait, et à rappeler leurs mouvements divergents à une plus harmonieuse unité. C'est Phidias qui opéra cette grande révolution, semblable, sous bien des rapports, à celle que Raphaël accomplit parmi les modernes. Il fit descendre l'infini de l'Orient dans le fini du monde grec. Prêtre, au nom de son génie personnel, dans un temps où la religion était défaillante, il ne vécut que pour créer de nouveaux types divins, dans lesquels il mêla au naturalisme des athlètes doriens une majesté qui le consacra; il fondit ainsi en un seul résultat les deux éléments qui avaient jusqu'alors coexisté dans la sculpture. Il ne fit, on le sait, qu'une seule figure individuelle, celle de cet enfant dont il écrivit le nom (Παντaρκης καλος) sur le petit doigt du Jupiter olympien, comme pour profaner lui-même le dieu qu'il avait su rendre sublime sans croire à sa divinité. Ayant modelé les plus belles images religieuses que le polythéisme ait connues, il put passer aux yeux de ses contem-

porains et de la postérité pour un contempteur de la religion dont il ne respectait sans doute ni la sainteté ni les anciens symboles; mais sa mission s'étendait au-delà du cercle borné d'une mythologie transitoire, et s'il le franchissait sans tremblement, c'était pour dérober au ciel une notion plus parfaite de l'Idéal. Aussi l'époque qui le suivit, et qu'il entraîna par son exemple, fut-elle l'époque des types, comme l'époque qui l'avait précédé, et dans laquelle il avait pris sa base, était celle de l'imitation. Alors les Doriens eux-mêmes, qui ne s'étaient appliqués jusque là qu'à copier la nature, voulurent l'idéaliser; mais, fidèles au caractère de leur race, tandis que Phidias réformait les types des dieux, ils composaient ceux des lutteurs qui leur avaient donné le sujet de leurs premières études. Ainsi, Polyclète et Myron, qui partagèrent avec Phidias les leçons d'Ageladas, et qui ressemblèrent plus que lui à leur maître, passent pour les créateurs de l'Idéal des cycles gymnastiques et athlétiques.

L'Idéal perfectionna l'art grec, mais il ne changea point ses conditions essentielles. Le corps humain qui avait fourni aux Éginètes l'occasion de développer le germe de la sculpture, épuisa aussi presque tout entier le génie des Athéniens. L'homme ne fut pour les artistes des grandes époques qu'un animal plus beau que les autres, et la tête qu'une

des parties de cet animal ; elle fut traitée, non pas comme le miroir des passions, mais comme un membre accessoire semblable aux autres, et destiné seulement à compléter avec eux l'harmonie de l'ensemble. Quand Winckelmann vante la majesté de Phidias, la grandeur de ses attitudes, la beauté hardie de ses lignes, ma raison est d'accord avec son génie ; mais lorsqu'il parle de l'expression de ce sculpteur sublime, je crains qu'il n'attache à ces mots un autre sens que celui qu'on leur donne ordinairement. Il me paraît beaucoup plus vrai de dire, avec M. Mueller, que le contemporain de Périclès donna à ses statues ce que les Grecs appelaient ἦθος, le caractère, c'est-à-dire la manifestation des habitudes générales de l'esprit ; mais c'était bien plus dans le corps que sur le visage qu'il exprimait cette qualité. Quant au pathétique (παθητικόν), que M. Mueller nous présente comme le signe des époques postérieures, le Laocoon, qui en est, de l'aveu de tout le monde, l'exemple le plus frappant nous servirait au besoin à montrer ce qu'il faut entendre par les passions que l'art antique pouvait exprimer. C'était à l'art moderne qu'il était réservé d'accorder au visage humain toute sa valeur, d'en faire l'objet spécial et suprême des études, et d'en altérer la tranquille surface pour y peindre les désirs, les pensées et les résolutions de l'âme.

Ainsi l'examen des marbres d'Égine nous a

amenés, de déductions en déductions, jusqu'à la question la plus intéressante de l'esthétique, à celle de la valeur relative de l'art antique et de l'art moderne. Qu'il me suffise ici de l'avoir indiquée. Je m'estimerai heureux si j'ai montré clairement l'importance de l'étude des origines de l'art antique. Dire sous quelles conditions cet art se forma, c'est désigner les qualités qu'on doit apprécier dans son développement. Si, en effet, on aperçoit nettement que le caractère de l'art grec consiste dans l'application du sentiment de l'infini à l'individualité humaine, dans la transformation du principe de l'imitation par celui de l'Idéal, dans le mélange du mouvement et de l'unité, de la force et de la beauté, on déterminera facilement, selon que les unes ou les autres de ces parties constituantes viendront à prédominer ou à s'affaiblir, s'il approche de sa perfection, ou s'il tend vers sa décadence.

HISTOIRE DE LA PEINTURE

CHEZ LES NATIONS CHRÉTIENNES

D'APRÈS LES TABLEAUX

DES GALERIES DE COLOGNE, DE FRANCFORT, DE NUREMBERG,
DE MUNICH, DE DRESDE ET DE BERLIN.

VI

Idée générale.

Les marbres d'Egine, qui sont conservés dans la Glyptothèque de Munich m'ont donné l'occasion de débattre le problème de l'origine de l'art grec; les tableaux des anciens maîtres tudesques et italiens que j'ai étudiés dans les galeries et dans les eglises de l'Allemagne me serviront à éclaircir la question des commencements de l'art moderne et à

caractériser les diverses écoles de peinture qui ont dérivé d'une source commune chez les différentes nations de l'Europe. Cette nouvelle étude n'est rien moins que le plan d'une histoire entière de la peinture moderne.

Rien de semblable à ce que je voudrais faire n'a encore été essayé, que je sache. En écrivant, à la fin du dernier siècle, les annales de la peinture italienne, Lanzi a montré, dans la route frayée par Vasari, une vaste érudition, une sagacité peu ordinaire; mais il n'a pu tenir compte des idées qui se sont fait jour depuis lors dans le monde. Au même temps Seroux d'Agincourt réunissait, dans un but analogue, les planches qu'on a publiées sous le titre un peu ambitieux d'histoire de l'art, et qu'on a accompagnées d'un texte insuffisant sous tous les rapports. Les tentatives remarquables qu'on vient d'entreprendre en Italie pour enrichir le même sujet des découvertes récentes de la critique allemande, ne m'ont point paru se donner un champ assez étendu; animées sans doute par un esprit plus moderne, elles ont encore exclu de leur cadre, comme toutes celles qui avaient été faites antérieurement, les temps mystérieux et les idées essentielles où se trouve l'explication de la solidarité et tout ensemble de la diversité de l'art des nations chrétiennes. Quant à l'histoire de la peinture allemande, non seulement

elle est presque entièrement ignorée de nos compatriotes, mais elle présente aux Allemands eux-mêmes une foule de problèmes encore irrésolus et d'obscurités peut-être impénétrables. Chez nous, sous le règne de Louis XV, après les guerres qui avaient fait pénétrer nos soldats jusqu'en Autriche et en Bohême, Descamps entreprit d'écrire les vies des peintres flamands, allemands et hollandais. Comme la foule des écrivains de son siecle, il prit la fin des choses pour leur splendeur, ne parla guère que de celles qui étaient sues, en méconnut les principes, et manquant dès lors des moyens de former aucune distinction et aucun groupe, n'employa d'autre classification que celle de la chronologie. Cependant, au-delà du Rhin, critiques et artistes, oublieux des anciennes gloires de leur patrie, s'en allaient, comme les nôtres qui n'avaient pas d'ancêtres, s'enthousiasmer pour les chefs-d'œuvre de l'Italie. Les Schlégel furent les premiers qui parlèrent de l'art germanique. Mais loin de pouvoir retracer les phases de son développement, ils en étaient encore à chercher les preuves matérielles de son existence. Ils essayèrent pourtant d'appliquer une sorte de classification aux tableaux recueillis par les frères Boisserée dans les monuments qui tombaient en ruine devant les armées françaises; de toutes ces œuvres si diverses, ils firent deux parts : ils nommèrent byzantines celles

qui étaient particulières aux provinces du Bas-Rhin et antérieures au XVIe siècle ; ils appelèrent allemandes celles que les écoles de la Haute-Allemagne produisirent dans ce siècle. Néanmoins quelques années après, lorsque M. Sulpice Boisserée publia son grand ouvrage sur la cathédrale de Cologne, il soutint que cet édifice était le berceau de l'architecture et de la peinture des peuples germaniques. Le style byzantin et le style tudesque sont-ils donc une même chose ? Est-ce dans la cathédrale de Cologne qu'on peut les confondre? Il me semble que l'érudition allemande s'est jusqu'à ce jour méprise sur ces graves questions. Dénuée de l'appui des théories, ayant perdu de vue les principes essentiels et successifs qui président au développement éternel de l'art, elle n'a abordé avec avantage que des points isolés ou positifs du sujet qui nous occupe. Madame Johanna Schopenhauer, de Berlin, a fait paraître deux volumes intéressants sur les Van-Eyck et sur leurs successeurs ; d'autres monographies ont été composées çà et là dans les provinces qui ont autrefois produit d'illustres artistes. La Pinacothèque de Munich et le Musée de Berlin ont inspiré dans ces dernières années deux ouvrages plus importants ; le premier, encore inachevé, est le Dictionnaire (*Neues allgemeines künstler lexicon*) que M. Nagler a consacré aux artistes de tous les pays, et dans lequel il

donne une place considérable à ceux qui ont illustré le sien ; le second est l'Histoire abrégée de la peinture moderne (*Handbuch der Geschichte der Malerei*), dont M. Kugler a rempli la moitié par un essai où l'on trouve soigneusement enregistrés les ouvrages et les artistes de l'école allemande remis en honneur par la piété de notre siècle, et où perce déjà le principe d'une classification fondée à la fois sur la réalité et sur la raison.

Mon projet est de comparer les écoles de l'Allemagne à celles de l'Italie, et de tracer, au rebours de tous les usages, le tableau des premières avant celui des secondes. Que peut-il y avoir de commun entre la terre où la nature et la poésie fleurissent sous la lumière d'un ciel toujours riant, et le climat dont nous nous représentons les vallées et les hommes enveloppés d'un brouillard éternel ? Les habitants de ces deux régions se sont pourtant cherchés avec ardeur, à travers les guerres séculaires du Moyen-Age, comme s'ils avaient quelque chose à partager entre eux, ou à redemander les uns aux autres. C'est, à ce qu'il me semble, un des principaux devoirs du siècle présent de comprendre leur fraternité, et de confirmer par là cette loi de l'unité du monde à laquelle chaque jour apporte une preuve et une garantie nouvelles. Déjà de grandes intelligences ont renversé la barrière des préjugés vulgaires : la femme

célèbre qui a tracé dans Corinne des peintures si vives de l'Italie et qui a écrit un si beau livre sur l'Allemagne, n'a-t-elle point prouvé qu'il appartenait à notre époque de confondre dans une juste admiration l'esprit du Midi et celui du Nord? Il y a des gens qui ne voient partout que différences; il y en a d'autres qui ne voient que ressemblances. Les uns s'arrêtent aux formes superficielles, en font valoir avec finesse les contrastes et les accidents; les autres perçoivent des rapports plus cachés, plus essentiels, moins propres aux jeux de l'esprit, mais destinés à rendre à la création la conscience de Dieu qui l'anime. On se plaint, on se loue aussi que les premiers deviennent rares; on commence à s'honorer d'être compté parmi les seconds, malgré la raillerie qui trouve ample matière dans leurs excès.

VII

Description des Galeries.

Comme il importe de connaître l'origine des musées, et d'étudier les classifications qui y sont en usage, je veux tracer d'abord un tableau rapide des collections où sont renfermées les œuvres dont je me propose d'examiner les caractères communs.

A Cologne, il est peu d'églises qui ne possèdent de précieux monuments de la peinture gothique;

dans les cryptes de Saint-Géréon, on reconnait des traces qui semblent remonter jusqu'à l'époque où les Latins étaient encore les seuls arbitres de l'art occidental. Saint-Cunibert contient, outre ses admirables vitraux de style byzantin, des pages où le style ogival est porté à une rare perfection On voit à Sainte-Ursule une série de dix tableaux sur bois, datés du XVe siècle, et retouchés en 1702, qui représentent, assez médiocrement il est vrai, la célèbre légende de la sainte et de ses onze mille compagnes. Qui n'a entendu parler des grandes verrières de la cathédrale, de l'ancien tableau de son maître-autel, des peintures exécutées sur la muraille de son chœur, de ses châsses et de ses reliques ornées d'émaux? La belle collection que le chanoine Walraff avait formée, et qu'il a laissée en mourant à sa ville, est devenue la base d'un musée un peu lent à se compléter. La première salle de cet établissement, assez mal logé dans un couvent qui s'écroule, est plein des productions de la vieille école du Bas-Rhin; la salle suivante, qui n'est guère moins intéressante, est consacrée aux œuvres des artistes qui, au XVe et au XVIe siècle, ont développé les mêmes traditions dans les Pays-Bas et dans la Haute-Allemagne. La dernière fois que j'allai à Cologne, j'y trouvai, dans une exposition faite par la Société des Amis des Arts, au milieu d'un grand nombre de pages remarquables des écoles modernes de l'Italie et de la Hol-

lande, les plus beaux morceaux des anciens maîtres de la ville. La plupart de ces peintures avaient été empruntées aux collections de MM. Franz Zanoli, Kerp, J.-P. Weyer et Geerling.

La collection de M. Stœdel a fait le premier fond du musée de Francfort; elle était riche surtout en tableaux de l'école flamânde. M. Philippe Veith, chargé de diriger les achats qui enrichissent chaque année cette galerie, s'est attaché à y réunir des ouvrages des anciennes écoles de l'Allemagne et de l'Italie; il est déjà parvenu à remplir ainsi deux nouvelles salles, où l'on remarque des pages curieuses des élèves de Van-Eyck et d'Albrecht Duerer, où l'on admire des morceaux choisis des peintres chrétiens de Venise, de Bologne, de l'Ombrie, de Rome. Les dernières acquisitions qu'il a faites sont deux chefs-d'œuvre inestimables de l'école de Bruges : une Mort de la Vierge, par Jean Van-Eyck, qui n'a rien laissé de plus fin et de plus étudié, et un tableau des patrons de la famille de Médicis, qui a été peint par Hemling, et qui jette un jour inattendu sur la biographie de ce grand artiste.

A Nuremberg, le château impérial renferme de vieilles reliques qui suffiraient à tracer le tableau des révolutions de la peinture depuis Constantin jusqu'à Charles-Quint. Sur les deux rives de la Pegnitz, les deux paroisses jumelles de Saint-Sebald et de Saint-Laurent sont ornées des ouvrages de

Michel Wohlgemuth, le fondateur de l'école locale; le tableau du maître-autel de l'église catholique de Notre-Dame est de la main du même peintre. Au musée, dirigé par M. Reindel, graveur éminent, critique d'un goût éprouvé, on remarque des œuvres anonymes qui forment la transition du style des artistes de Cologne à la manière de ceux de Nuremberg; on y trouve des pages capitales d'Hemling, d'Holbein le père, de Lucas Cranach, de plusieurs élèves d'Albrecht Duerer. Quelques portraits merveilleux, conservés religieusement dans des maisons particulières, sont presque les seules peintures de ce dernier maître qu'on puisse encore découvrir dans sa ville natale. Une belle collection de ses gravures est déposée dans le cabinet de la famille Merkel. Une vieille chapelle, fondée au XIIIe siècle par quelques patriciens, sous l'invocation de saint Maurice, et depuis long-temps abandonnée, a été convertie par le roi de Bavière en un sanctuaire de l'art allemand. Cent quarante-un tableaux qui y sont conservés offrent des renseignements importants sur les premiers maîtres du Bas-Rhin, de la Flandre, de la Hollande, et principalement sur les écoles de Nuremberg, d'Ulm, d'Augsbourg, d'Ingolstadt, de Landshut, que l'on comprend ordinairement sous le nom général d'écoles de la Haute-Allemagne.

La Pinacothèque de Munich a été formée par le

cabinet des ducs de Bavière, par l'ancienne galerie de Dusseldorf, l'une des plus riches de l'Europe en chefs-d'œuvre des grands peintres flamands et hollandais, par la collection gothique des frères Boissérée, par les achats que le roi actuel a faits en Italie. Elle se compose de neuf salles, qui renferment cinq cent quatre-vingt-seize tableaux, et de vingt-trois cabinets, qui contiennent six cent soixante-treize pages de moindre dimension. Il convient d'examiner rapidement l'ordre de ces douze cents pages en indiquant celles de la troisième époque, sur lesquelles mon intention est de ne point insister plus tard.

Quand on a passé par la salle d'entrée, dans laquelle les princes de la Bavière font eux-mêmes, du haut de leurs grands cadres, les honneurs de la galerie qu'ils ont fondée on arrive dans la première salle, où on n'aperçoit d'abord que des pages de maîtres allemands; toutes les gloires de cette école originale vous reçoivent sur le seuil; Albrecht Duerer y brille au milieu de ses devanciers et de ses contemporains. Dans la seconde salle on trouve déjà à côté des Allemands du XV[e] et du XVI[e] siècle, ceux qui ont mêlé aux traditions de leur pays une influence plus marquée de l'art ultramontain, ou ceux qui, comme Raphaël Mengs, sont allés raviver l'art italien par la sève native de leur génie.

Par des transitions bien ménagées, la troisième

salle nous place au milieu des œuvres flamandes de grande dimension : de beaux portraits par Van-Dyck, un portrait admirable par Rembrandt, un portrait plein de naturel et de finesse par Philippe de Champagne, un excellent tableau de Ferdinand Bol, l'un des élèves de Rembrandt, un tableau de Flinck, autre élève du même maître et dont la couleur semble se confondre avec celle de M. Arry Scheffer, de grands paysages de Berghem, une composition très remarquable de Carl Dujardin, se font surtout distinguer dans cette salle. Rubens donne son nom à la suivante et y règne seul : un Jugement dernier où la chair prend les formes les plus hardies et les plus luxuriantes pour affronter les terribles sentences du Christ, des esquisses enflammées, deux magnifiques portraits enlevés à la cour d'Espagne, d'autres portraits de la plus grande beauté, des sujets de sainteté où l'énergie n'est peut-être pas à sa place, mais où on ne peut se lasser de l'admirer, un Christ en croix dont l'austérité rachète bien des débauches de pinceau; telles sont les toiles qu'on remarque au milieu de ce déluge de feu qu'il semble que tous ces cadres de Rubens fassent pleuvoir sur votre tête. La plupart de ces pages appartiennent à la grande manière du peintre d'Anvers, à celle dont les chefs-d'œuvre sont en Belgique, et dont nous n'avons à Paris qu'un seul exemple dans le tableau du *Denier de César*.

Dans la cinquième salle, l'École flamande et la hollandaise se mêlent comme dans la troisième. Là se trouvent les deux plus beaux portraits de Van-Dyck que j'aie vus; ils représentent un bourgmestre d'Anvers et sa femme. Un grand tableau de Gaspard Crayer, le rival de Rubens, des paysages de Ruysdaël à faire rêver des jours entiers, d'élégants paysages de Wynants, des portraits de la plus riche manière de Rembrandt complètent le nombre des œuvres les plus distinguées de cette salle.

La sixième salle rapproche à son tour la peinture espagnole et la peinture française, ces deux écoles intermédiaires placées entre le génie du Nord et le génie italien; on y remarque d'une part quatre tableaux de Murillo, représentant des petits mendiants, de la touche la plus brillante, des Ribéra d'une énergie sauvage, un portrait que Vélasquez a su faire respirer dans son cadre, une superbe tête de moine par Zurbaran, quelques Herrera, un Alonzo Cano; de l'autre, des Valentin pleins de chaleur, des Poussin d'un sentiment élevé, des Claude Lorrain éblouissants de lumière, des Vander Meulen, des Bourguignon, des Sébastien Bourdon, des Lebrun, des Rigaud, des toiles de tous nos artistes du XVIIe siècle, puis des toiles de ceux du XVIIIe, de Lemoine, de Watteau, de Joseph Vernet.

La septième salle nous fait entrer dans l'École

italienne, à laquelle sont aussi consacrées la huitième et la neuvième qui sont les dernières. Mais on a eu soin de faire arriver le public par degrés des ouvrages qui se rapprochent le plus de ceux de l'École française et de l'École espagnole, aux chefs-d'œuvre qui portent la plus haute empreinte du génie italien. Les Carrache partagent la septième salle avec leurs élèves et avec les Vénitiens leurs maîtres; parmi les œuvres de ceux-ci, on distingue une belle figure par Giorgione, des portraits splendides par Titien et par Paris Bordone son élève. Dans la huitième salle ce sont toujours les mêmes noms, Titien, Tintoret, Paul Véronèse, Annibal Carrache, le Guide, le Guerchin, le Dominiquin, le Caravage. La dernière enfin renferme les merveilles de l'art moderne: mais ces ouvrages d'élite de l'École florentine et de l'École romaine, comme les pages allemandes au milieu desquelles nous avons passé légèrement, nous occuperont plus tard.

Les cabinets qui accompagnent, dans toute la longueur de l'édifice, les salles que nous venons de parcourir, sont classés d'après le même système, et forment, avec la première et la dernière salle, la plus belle partie du musée. Dans ceux qui sont près de l'entrée, on admire les plus anciennes et les plus vénérables reliques de l'art allemand; dans ceux du milieu, les petits chefs-d'œuvre de la Flan-

dre et de la Hollande; dans ceux du fond, de précieux témoignages des origines de l'art italien.

Cet ordre me paraît ingénieux et utile. Aller des œuvres de l'art germanique à celles de l'art italien, c'est imiter le travail naturel de l'esprit qui tend à s'élever de la réalité à l'idéal; c'est aussi offrir aux Allemands une image sensible des transformations que leur génie national doit subir pour atteindre au beau qui est le but suprême de l'art. La même idée avait présidé à la classification du musée de Paris, où l'on part aussi des œuvres de l'École nationale pour aboutir à celles de l'École italienne, en rencontrant sur la route les écoles intermédiaires. Nous avons l'avantage de présenter peut-être une gradation ascendante mieux suivie; mais les Allemands ont celui de montrer d'une manière plus manifeste les deux pôles de l'art moderne, le naturalisme du Nord et l'idéalisme du Midi.

Munich renferme, en outre, un grand nombre de cabinets, parmi lesquels je ne peux me dispenser de citer au moins celui du prince de Leuchtenberg qui posséda, sans aucun doute, la plus riche collection privée de toute l'Europe. Débris d'une royauté qui est sortie des flancs de la France, et dont le souvenir lui est toujours cher, cette galerie offre indépendamment de ses tableaux, une source particulière d'intérêt. Sur le seuil, les yeux rencontrent les meubles de la chambre que Napoléon oc-

cupait à la Malmaison, la table sur laquelle il travaillait dans cette charmante retraite, auprès de Joséphine. Eugène Beauharnais les avait placés en cet endroit, pour dire aux visiteurs que ces témoins du bonheur de sa mère étaient ses trésors les plus précieux. Il y a peu de maîtres, même parmi les plus rares et les plus anciens, en Italie, en Allemagne, en Flandre, en Espagne, en France, dont on ne retrouve le souvenir dans ce sanctuaire. Chacun d'eux y est rappelé, quelquefois par une seule page, toujours par un chef-d'œuvre; leur réunion y forme comme un abrégé inestimable de toutes les écoles européennes. Rangés au milieu de la salle, les groupes de Canova font penser à ce royaume d'Italie dont Eugène a voulu que sa tombe fût aussi voisine que possible. Si choisies et puissantes qu'elles y soient, les impressions de l'art s'effacent dans ce musée devant celles de l'histoire.

La galerie de Dresde, la seule qui, au commencement de ce siècle, rivalisait avec celle de Paris, fut, en grande partie, formée, il y a cent ans, par l'électeur de Saxe, Auguste III, qui acheta au prix de 120,000 écus la collection des ducs de Modène, et qui fit une foule d'autres acquisitions magnifiques en Italie et dans les Pays-Bas. Ce musée renferme aujourd'hui plus de dix-huit cents pages, pressées dans un local où elles manquent de lumière et d'ordre. On y trouve les maîtres français sur la porte,

les anciens Allemands à gauche, à droite les Flamands servant d'introduction à l'école des Carrache et à celle de Venise qui occupe un espace infini. Au milieu des interruptions de toute espèce que la mauvaise distribution des salles et des tableaux fait subir à ce plan général, on rencontre, comme une sorte d'épisode, une chambre qui renferme des chefs-d'œuvre de Raphaël et du Corrège. Il n'est pas besoin d'entrer dans plus de détails pour montrer le vice de cette classification que personne ne songe à défendre, et à laquelle on ne pourra malheureusement remédier qu'en construisant une Pinacothèque nouvelle. Du reste, en Allemagne il n'y a pas de galerie qui possède autant de pages renommées de la grande époque. Dans les salles consacrées aux œuvres allemandes, on voit des Lucas Kranach, des Lucas de Leyde, des Quintin Messys, des Mabuse, des Porbus, des G. Pens; mais toutes ces œuvres sont éclipsées par la fameuse Vierge d'Holbein, où l'art tudesque, parvenu à son dernier développement, sans dépouiller encore son propre caractère, se confond presque avec les formes de la Renaissance italienne. Parmi les Hollandais, Rembrandt et toute la suite de son école sont représentés par de vastes compositions; d'admirables chefs-d'œuvre vous font pénétrer dans les plus intimes secrets du génie de Ruysdaël. Les plus anciens maîtres ultramontains, Giotto, Be-

nozzo Gozzoli, ceux qui ferment le seuil de la seconde époque, Squarcone, Mantegna, Bellini, Çima da Cogneliano, Francia, Garofalo, ont fourni de rares témoignages de leur génie; mais ils disparaissent presque dans l'innombrable multitude des Italiens de la troisième époque. Nulle part, pas même à Venise, on ne peut voir de plus beaux ouvrages de Titien et de Palma Vecchio; beaucoup de Véronèse d'un moindre mérite, des Carrache divers, des Guerchin pleins de vérité et de noblesse, des Guide de toutes les manières, des Ribéra de la manière la plus élevée, des Zurbaran qui unissent la fougue à l'ascétisme, remplissent les plus vastes salles. Dans celle qui est consacrée aux chefs-d'œuvre d'élite, il suffira de nommer la Madone de saint Sixte par Raphaël, la Crèche, la Madone, la Madeleine, plusieurs grandes madones du Correge, une Sainte-Famille et le Mariage mystique de sainte Catherine par André del Sarto, enfin un portrait si extraordinaire qu'on hésite pour savoir si on doit l'attribuer à Léonard de Vinci ou à Holbein.

Le musée de Berlin, formé en 1829, est le plus jeune et le mieux classé de l'Europe. A l'inverse de ceux qui ont été fondés au dernier siècle, il est peu riche en œuvres de la troisième époque, et présente un résumé fidèle de l'histoire des époques supérieures; sous ce dernier rapport, et particulièrement pour ce qui concerne les origines de l'art italien,

il est beaucoup plus complet que la pinacothèque de Munich. Il est composé de l'ancien cabinet des rois de Prusse, de la galerie Giustiniani acquise en 1815, de la collection de M. Solly, achetée en 1821, enfin, des tableaux récemment rassemblés par M. de Rumohr. Les ouvrages provenant de ces différentes sources sont au nombre de près de douze cents, et ont été distribués en trois sections.

La première section, consacrée aux écoles d'Italie et à celles qui en sont dérivées, est elle-même partagée en six classes : dans la première de ces subdivisions, on trouve les diverses écoles vénitiennes, depuis l'époque du développement de leur caractère distinctif jusqu'au commencement de leur déclin, depuis Antonello da Messina et Antonio Vivarini, jusqu'au Tintoret et au Bassan, ou de 1450 à 1550; dans la seconde, les écoles de Lombardie, depuis leur origine jusqu'à leur apogée, depuis Ambrogio Borgognone jusqu'au Corrège, ou de 1490 à 1540; dans la troisième, les écoles de l'Italie moyenne, depuis leur naissance jusqu'à leur couronnement, depuis Giotto jusqu'au Bagnacavallo, l'imitateur de Raphaël, ou de 1276 à 1540; dans la quatrième, toutes les écoles réunies de l'Italie à l'époque de la décadence qui signala le milieu du xvi[e] siècle, depuis les élèves de Michel-Ange jusqu'à ceux de P. Véronèse; dans la cinquième, l'école éclectique des Carrache, l'école naturaliste de

Caravage et celle des Espagnols formés aux mêmes principes; dans la sixième, les artistes de la France et de l'Allemagne qui ont reçu le surnom d'académiciens, pour avoir été façonnés sous l'impression d'un sentiment tardif de l'antique.

La seconde section réunit les écoles flamande, hollandaise et allemande, en trois classes, dont la première est consacrée aux maîtres de la Flandre et de l'Allemagne, depuis Hubert et Jean Van Eyck, jusqu'à Holbein et aux élèves d'Albrecht Duerer (1420-1550); la seconde, aux artistes des mêmes écoles qui ont imité les Italiens (1510-1600); la troisième, aux écoles de Rubens, de Rembrandt, et des peintres de paysage et de genre qui se sont développés autour d'eux et après eux (1600-1740).

La troisième section, réservée aux écoles primitives, est aussi subdivisée en trois classes, une pour les œuvres de Byzance et de l'Italie moyenne, une autre pour celles de la Lombardie et de Venise, une dernière pour les plus hautes antiquités de l'Allemagne, de la Flandre et de la Hollande.

Cette classification et la manière dont on l'a réalisée, ne sont pas exemptes de reproche. La partie la plus importante du Musée est formée par une longue galerie dessinée en fer à cheval, repliée sur elle-même aux deux extrémités, et divisée en une foule de compartiments par des cloisons qui tombent obliquement sur l'embra-

sure des fenêtres, et qui laissent, d'un bout à l'autre, un passage non interrompu. Là, sous un flot de lumiere qui ne suffit qu'aux tableaux de moyenne dimension, on a rangé les ouvrages des deux premières sections, placées dos à dos, de telle façon que les anciennes écoles de Bruges et de Venise se touchent, et qu'en partant de ce point mitoyen, à mesure qu'on s'éloigne d'un côté et de l'autre, on pénètre plus avant dans l'histoire de l'art italien et dans celle de l'art allemand. Mais les progrès qu'on fait dans ces deux régions ne sont guère, comme vous l'avez pu pressentir, que des progrès géographiques ou chronologiques. Ainsi on traverse les États de Venise, ceux de la Lombardie, pour marcher vers l'Italie moyenne, sans égard pour la filiation même des écoles, qui exigerait qu'on plaçât le point de départ au-delà et non point en-deçà des Apennins. Le vice radical de cette classification toute matérielle se montre bien dans l'espèce d'embarras qu'on a trahi, en mettant les écoles primitives hors de ligne, dans des salles séparées, qui ne s'ouvrent que sur une demande expresse. On a craint de choquer, par l'insolite apparence des œuvres rudimentaires de la peinture, le public qui est partout fort en arrière des érudits. Mais si, au lieu de lui présenter des catégories, fondées uniquement sur les qualités extérieures des œuvres, on lui en avait offert qui dé-

rivassent des grands principes de l'art, et qui pussent les lui inculquer, on n'aurait pas été forcé de le traiter avec tant de ménagements, et on aurait facilement appelé son intérêt sur des monuments qui n'ont besoin que d'être définis pour être goûtés.

VIII

Des Peintures byzantines.

Les rêves du jeune homme contiennent toute la suite de son existence, et pour bien connaître ce qu'il est dans les moments de sa maturité et de sa force, il faut savoir ce qu'il a été à cette heure solennelle, où, l'intelligence éclairant de ses premières clartés l'enthousiaste ivresse des sens, il a conçu de

la vie et de sa fin une idée qui le conduit jusqu'au bord du tombeau et encore au-delà. De même c'est en remontant à l'origine d'un art, qu'on y peut démêler les véritables principes qui président à son développement, et auxquels la fantaisie des plus illustres artistes ou la raison des critiques les plus habiles ne saurait faire subir une déviation sensible. Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance.

Ce rêve, qu'on a pris trop long-temps pour la bizarrerie d'une humeur barbare et déréglée, renferme dans ses vagues aspirations et dans ses durs contours, le germe des différentes beautés que le génie moderne a réalisées dans la suite des siècles. Les premieres images qu'il offrit aux yeux de nos pères, scellées dans les mosaïques d'or des basiliques, ou inscrites dans les arcs lumineux de leurs vitraux, avaient la sombre grandeur des apparitions, sur lesquelles on ose à peine lever le regard; grossièrement dessinées pour les sens, elles étaient douées, par les esprits qu'elles frappaient, d'une vie et d'une puissance surnaturelles. Dans leur jeunesse, les peuples comme les hommes lisent, à travers les écorces les plus informes, les plus sublimes splendeurs de la pensée et du ciel; dans cet âge heureux, les surfaces les plus monotones, les angles les plus obtus réfléchissent mille clartés éblouissantes sur notre visage illuminé par l'espérance; quand nous vieillissons

notre imagination plus lente et plus éprouvée n'entend plus rien à demi-mot; elle veut qu'on lui dise tout, qu'on lui peigne tout, qu'on lui explique et qu'on lui justifie tout; puis si le feu que l'âme et l'esprit lui prêtent, vient à défaillir tout-à-fait, elle déchoit au point de transporter, à ce qui n'était d'abord pour elle qu'un signe tout extérieur, l'adoration qu'elle adressait aux réalités elles-mêmes; elle rencontre alors des serviteurs complaisants qui façonnent industrieusement la matière qu'elle ne sait plus animer de son propre souffle; et c'est ainsi que l'art, allant du simple au composé, et se chargeant d'ornements autant qu'il perd de sa vraie puissance, voit ordinairement l'époque de sa perfection plastique se confondre avec celle de son abaissement moral.

Si grossiers qu'ils fussent, les types primitifs du byzantinisme procédaient eux-mêmes d'une origine complexe : les Grecs qui, dans l'Antiquité, avaient donné les modèles et les règles de l'art à tout l'occident, reprirent cette haute fonction à l'égard de l'Europe moderne, lorsque la première civilisation qu'ils lui avaient transmise eut été détruite par la barbarie ou épuisée par sa propre décrépitude. Les grandes invasions du cinquième siècle n'avaient point effacé toute culture dans les provinces romaines; long-temps après qu'elles les avaient dévastées, et jusqu'après le

règne de Charlemagne qui essaya d'en réparer à jamais les désastres, on trouve en Italie, en France, en Allemagne, des traditions encore reconnaissables de l'art antique; on les y voit entièrement disparaître au xe siècle, soit que les invasions hongroises, enveloppées dans l'obscurité de ces temps incertains, aient été les plus terribles de toutes, soit que la nouvelle société, fondée sur l'alliance du christianisme et de la féodalité, ait laissé tomber d'elle-même en désuétude des formes surannées qui n'allaient plus à son génie. C'est alors que les artistes grecs paraissent avoir obtenu, dans le monde chrétien, l'universelle suprématie que leurs ancêtres avaient exercée sur les nations païennes; ils durent ce curieux retour de fortune aux derniers procédés de l'art ancien, conservés parmi eux lorsqu'ils avaient péri partout ailleurs, et à la prédestination de leur race plus capable qu'une autre de contraindre cette vieille forme à devenir le symbole et l'expression de la religion nouvelle. Le Jupiter olympien de Phidias, que Constantinople possédait encore au xie siècle, et qui probablement ne fut détruit, avec les derniers chefs-d'œuvre helléniques, qu'au xiiie siècle, par Baudouin et ses croisés, fut jusqu'à cette époque sous les yeux des Byzantins un inévitable modèle de puissance et de grandeur. Une nouvelle idolâtrie faillit naître de la contemplation de ces beaux

marbres de la Grèce; et la fougueuse réaction des Iconoclastes devint nécessaire pour forcer le génie moderne à chercher sa propre voie. Les plus grands docteurs de l'Eglise agitèrent alors le problème de l'art, des conciles furent convoqués pour lui donner une solution. L'opinion qui prévalut en Orient tendit à restreindre l'imitation des statues antiques, à combattre l'habitude de l'idéalisation que la vue de ces admirables morceaux encourageait, et à rappeler les artistes à l'exacte représentation des saints personnages dont on prétendait avoir conservé les ressemblances; les types judaïques, fortement empreints dans ces images primitives, passèrent ainsi dans la peinture byzantine; le mélange de leur réalité avec l'indestructible souvenir de l'ancien Idéal athénien constitua l'art nouveau des Grecs, et lui donna cette grossière et terrible majesté qui compose, pour ainsi dire, son essence.

Quant à la forme même que prit la peinture byzantine, elle eut des racines non moins diverses. Le coloris dériva des anciennes pratiques, de l'usage général de la mosaïque qui ne comportait que des substances riches et des tons élevés, enfin de la sensation à peu près constante que la lumière a produite, dans tous les temps, sur les habitants des rivages orientaux de l'Europe; les couleurs

éclatantes, pures, tranchées, brillèrent toujours sur le vêtement que la nature, les hommes et l'art prirent sous le ciel ardent et cru de l'Archipel; les mosaïstes de Constantinople, comme les peintres de Sicyone, ignorèrent ces teintes fuyardes, ces mille nuances dégradées ou confondues que les brumes de notre atmosphère et la délicatesse de nos femmes ont réfléchies sur les écoles de l'Occident. Le dessin des peintures byzantines se régla sur celui des édifices à l'ornement desquels il fut employé; le style se façonna naturellement sur l'ampleur et sur la puissance des pleins-cintres énergiques qui s'arrondissaient dans les arcades, dans les fenêtres, dans les coupoles des basiliques orientales. L'art, qui résulta de la combinaison de ces éléments, est représenté en occident par le Christ sublime que j'ai déjà eu l'occasion de vous signaler comme l'image typique de la première époque du génie moderne. Je vous montrerai comment ce germe se développa et enfanta toutes les diversités des écoles subséquentes.

Si on gravait les manuscrits coloriés de la bibliothèque de Munich, on donnerait un digne pendant aux planches que d'Agincourt a empruntées aux miniatures du Vatican; on mettrait à la disposition de l'Europe les renseignements les plus précieux sur les premiers pas de la peinture en Alle-

magne. Les arts durent pénétrer dans les provinces germaines avec les aigles et la civilisation de Rome; mais ils ne s'y fixèrent qu'avec le christianisme. Les principales résidences que les apôtres de la foi nouvelle y choisirent durent être aussi les foyers primitifs de la peinture. Les grandes fondations ecclésiastiques faites dans la Haute-Allemagne par saint Boniface et par ses successeurs, à l'entrée de l'époque carlovingienne, furent célèbres par leurs manuscrits historiés. Le manuscrit du couvent de Wessobrunn, qui est conservé à Munich, remonte à cette époque; à la noblesse qu'on trouve encore dans les draperies de ses figures, on juge qu'il a été exécuté d'après les dernières traditions de l'art romain. Je ferai remarquer qu'environ deux siècles après la mort de Charlemagne, l'empereur Othon III amena d'Italie un peintre nommé Jean (né entre 960 et 970) auquel il fit peindre son oratoire, qu'il nomma ensuite évêque, et qui, n'ayant pu se faire accepter par son diocèse, reprit ses travaux, et finit par élever l'église de Saint-André à Liége. Cet artiste était-il sorti d'une école purement italienne, ou bien avait-il été formé dans son pays par les Byzantins qui déjà y avaient élevé de grandes constructions? c'est ce que je ne saurais décider.

Sans qu'il soit besoin d'emprunter des preuves à l'histoire de l'architecture, on peut facilement éta-

blir qu'à partir du XIe siècle tout devint byzantin dans la peinture des Allemands. Ceux de leurs princes qui étaient plus voisins de l'empire grec, les souverains de Hongrie, de Silésie et de Moravie, les chefs des grandes abbayes de l'Autriche, encouragèrent l'art de Constantinople dans le cercle de leurs domaines, dès le IX. et le Xe siècle. De ce temps datent plusieurs tableaux remarquables des églises de Breslaw; l'école qui se développa dans cette ville, et qui, au XV. siècle, était dans toute sa fleur, se rattache sans aucun doute au même principe. L'école de Bohème, dont la magnificence de quelques empereurs seconda le mouvement, et qui était pleinement constituée au commencement du XIVe siecle, indique une semblable origine. Dans le reste de l'Allemagne, en Thuringe, en Westphalie, en Franconie, sur le Danube et sur le Rhin, partout où il y eut des abbés ou des princes puissants, on a trouvé d'antiques monuments de la peinture byzantine. Les beaux manuscrits de la cathédrale de Bamberg qui sont conservés dans la bibliothèque de Munich, sont attribués au XIe siècle; des évangéliaires du XIIe et du XIIIe siècles, qui enrichissent le même dépôt, jettent un jour précieux sur les progrès de l'art oriental, et nous le montrent unissant, dans une époque suprême, les idées les plus subtiles à des formes toujours imposantes.

Des voyageurs ont trouvé dernièrement sur le mont Athos un couvent de moines qui gardent presque intacts, au milieu de notre siècle, les procédés que les artistes byzantins pratiquaient il y a plus de mille ans. Un manuscrit, où ces traditions vivaces sont consignées, a été rapporté en France; sa publication ne peut manquer d'intéresser nos compatriotes à l'histoire de celle des périodes de l'art moderne qui contient le secret de toutes les autres, et qui est pourtant demeurée la plus inconnue jusqu'à nos jours. J'ai vu au château de Nuremberg des portraits de l'empereur Constantin et de l'impératrice Hélène qui portent sans doute la trace des premières habitudes de la peinture byzantine. Les couleurs ardentes et entières dont ces morceaux sont peints, les galbes ronds qu'ils donnent aux têtes présentées de face, la richesse des draperies tombantes et unies qu'ils font succéder aux ondoiements elliptiques de la toge romaine, pourraient, au besoin, définir les caractères essentiels de l'art auquel ils appartiennent. Le musée de Berlin renferme des témoignages assez nombreux qui nous montrent le même art empruntant peu à peu, depuis le XIV[e] siècle, des éléments nouveaux aux peintures de l'Occident, sans cesser toutefois de garder sa physionomie distinctive. C'est une Madone dont le modelé, d'une finesse extrême, est noyé dans une sorte de clair-obscur;

c'est une Prière au jardin des Oliviers, dont les arbres rares et grêles imitent l'élégance des paysages gothiques d'Hemling et de Pérugin; c'est une Fuite en Égypte qui jette un paysage déjà plus riche sous l'éblouissante lumière de son ciel d'or. Mais ces tableaux offrent toujours les types consacrés, le coloris empourpré, l'architecture ronde des primitives époques. L'un d'entre eux, signé par Emmanuel Tzane, qui florissait vers le milieu du XVIIe siècle, représente une Annonciation sous des formes savantes et compliquées; cependant, au grand caractère des têtes et de la composition, non moins qu'au fond d'or qui persiste encore, on y reconnaît la superbe hauteur d'un art plein de mépris, jusqu'à la dernière heure, pour les bassesses de l'imitation. A côté de ces pages intéressantes figurent de petites toiles de l'école russe, lesquelles ne diffèrent guère des premières, que comme Paul Véronèse se distingue du Titien; auprès de la pourpre brune et de l'or rouge des œuvres byzantines, celles-ci montrent un coloris où le vert perce partout; elles offrent aussi des corps plus allongés et un artifice plus naïf; mais, pour le reste, elles rappellent complétement les formes du moule commun.

Outre les monuments, les mosaïques, les verrières, les châsses, les manuscrits et les tableaux, on possède aujourd'hui, pour étudier les diverses phases de l'art byzantin, une belle suite de médailles

classées et publiées par M. de Saulcy. A partir du règne de Justin le Thrace, en 518, le type des monnaies impériales cesse d'être romain, et semble se perdre dans la barbarie. La douzième année de son gouvernement, en 539, Justinien rend un décret pour que désormais on substitue, au profil antique, la face de l'effigie ; dès lors, dans la rondeur des traits et dans les draperies du costume, l'art byzantin se révèle, non plus comme une simple décadence de l'art ancien, mais comme le principe d'un art nouveau, modelé sur une ligne nouvelle. Sainte-Sophie s'élève dans le même temps, et sert de berceau à cet art dont nous venons de signaler la naissance. Sous Héraclius (m. 610), malgré la barbe qui semblerait devoir allonger la figure de ce prince, le type plus rude, plus ramassé que jamais, paraît annoncer le plus haut moment de la première époque byzantine. Sous Constant II (m. 641), il prend un aspect plus terrible encore, et qu'on ne saurait attribuer à la seule grossièreté du travail.

A la fin du VIIe siecle, une révolution importante, mêlée d'incidents divers, se déclare dans les monnaies grecques. Sous le règne de Constantin Pogonat (m. 685), l'effigie du Christ commence à paraître sur le revers des médailles; par ses formes rondes et énergiques, elle appartient entièrement à la première période byzantine; mais la figure de

l'empereur devient insensiblement plus allongée, plus aigue, plus efféminée. Léon l'Isaurien, prince iconoclaste, supprime l'image du Christ dans les monnaies de son long règne (m. 741); sa propre effigie, d'abord ronde et formidable, s'allonge et s'adoucit bientôt. Celle de son fils Constantin Copronyme, iconoclaste comme lui, subit la même altération. Sous les enfants de celui-ci, sous Irène l'Athénienne, épouse de Léon-Chazare, l'un d'eux, et mère de Constantin VI, le type s'amincit encore de telle façon, que, dans les premières années du IXe siècle, les effigies des hommes et celles des femmes ne diffèrent plus par aucun point, sinon que les premières ont les cheveux flottants, et que les secondes sont ornées de nattes pendantes.

Dans la seconde moitié du IXe siècle, sous les descendants de Léon l'Arménien, le type allongé se charge de détails d'un luxe jusqu'alors inconnu, qui se laissent d'abord apercevoir dans le travail de la couronne et du costume. Le règne de Basile le Macédonien (886) voit achever cette tranformation nouvelle. L'image du Christ, sphérique et rude, qui reparaît sur le revers des monnaies de ce prince, l'image de la Vierge, qui, sur les médailles de Léon le Sage, fils de Basile, se montre avec les bras levés, douce, miséricordieuse, déjà semblable aux madones de Cimabué et de Giotto, déterminent le double caractère de la troisième époque de l'art

byzantin, réunissant ainsi, au commencement du xe siècle, la force et la grâce qui lui sont propres. La richesse et la beauté s'accroissent sous le fils de Léon, Constantin Porphyrogénète (959); elles se soutiennent sous Constantin XI, et sous Romain-Argyre (1034). Au milieu du xiie siècle, les médailles ne portent plus seulement les effigies, mais le portrait en pied des princes; au commencement du xiiie siècle, la Vierge qui jusqu'alors, ayant toujours les bras levés au ciel, avait néanmoins porté un Christ nimbé sur son sein, commence à baisser les bras pour tenir elle-même son enfant sur ses genoux. Ainsi l'imitation de la nature finit par s'introduire dans cette peinture hiératique : elle en fait pressentir la décadence. Le casque et la cotte de mailles de Baudouin de Flandres viennent interrompre les images traditionnelles de cette suite monétaire, qui se relève un instant sous Théodore-Lucas Lascaris, pour retomber bientôt dans la barbarie. Les Paléologues qui reconquirent Constantinople à la fin du xiiie siècle, qui y régnèrent pendant le xive et jusqu'au milieu du xve, ne purent rendre la vie à l'art grec dont le foyer s'éteignit ainsi au moment même où l'art gothique commençait à déployer ses magnificences dans l'Occident.

Si on peut se fier à ces indications, les trois époques essentielles qui mesurent le cours des grandes phases de l'histoire, se retrouvent au sein

de la période byzantine qui n'est pourtant elle-même qu'un des termes du développement de l'art moderne; la première de ces époques subsidiaires embrasse le VIe et le VIIe siècle; la seconde, le VIIIe et le IXe; la troisième, le Xe, le XIe et le XIIe. Je vous présente ces conjectures avec quelque assurance, ayant eu l'occasion de les vérifier par l'observation des monuments de l'architecture des mêmes siècles. Déjà un savant italien, M. Cordero di San Quintino, dans un Mémoire couronné par l'Académie de Brescia, en 1828 (*Dell'Italiana architettura durante la dominazione longobarda*), avait proposé de distinguer, dans les constructions byzantines, deux époques différentes qui se décomposent évidemment pour en former trois. En effet, dans les monuments que le génie oriental éleva à Ravennes durant le VIe siècle, les fenêtres, où l'on peut prendre la mesure des autres proportions des édifices, sont aussi larges que hautes. Dans les églises de l'Italie et de l'Allemagne, qui remontent au VIIIe siècle, elles finissent par contenir cinq fois leur largeur dans leur élévation. Dans les basiliques et dans les cathédrales du XIe siècle, elles se réduisent à des rapports plus harmonieux, tout en affectant des formes plus compliquées.

IX

École de Cologne.

Les principaux monuments qui nous ont conservé le souvenir des vieux maîtres du Bas-Rhin, loin d'être exécutés dans le style des Byzantins dont on leur a donné le nom, me paraissent au contraire porter l'empreinte des formes qui caractérisent particulièrement le génie des peuples occidentaux. Au XIII[e] siècle, il se fit dans l'art européen une re-

volution fondamentale, dont le principe est heureusement plus clair que l'histoire. Partout où le plein cintre régnait sous les noms différents d'architecture romane, byzantine, sarrasine, lombarde, saxone, on vit peu à peu apparaître l'ogive, qui bientôt couvrit l'Occident sous l'ombre mélancolique de ses ramures effilées et hardies. Alors même que le génie chrétien qui avait conduit ce changement n'aurait point exercé directement une influence analogue sur la peinture, la seule nécessité d'adapter, aux formes ogivales, les vitraux et les mosaïques encadrés autrefois dans des cintres, aurait profondément modifié le caractere des figures que l'on continuait à peindre dans les temples. Alors en effet, dans les verrières et dans les manuscrits qui en étaient l'imitation, on voit succéder aux galbes épais, aux contours graves et convexes de l'époque byzantine, des physionomies plus minces et plus allongées, des lignes plus droites, quelquefois même concaves, qui tendent sans cesse à s'élever comme les ogives dans lesquelles elles sont inscrites. Sans doute l'art qui fut constitué sur ces nouvelles bases se rattache encore à celui de l'Orient par le procédé matériel, par la couleur, par le fond même des types; on sent qu'il est issu de l'art byzantin, mais qu'il en est profondément séparé. Le dessin établit entre eux des différences non moins radicales que celles qu'il fit paraître, chez les

anciens Grecs, entre le style dorien de la première époque, et le style ionien de la seconde.

Pendant la seconde époque de la peinture chrétienne, se manifesta dans toute sa beauté et dans toute son évidence un principe qui était déjà implicitement contenu dans les œuvres de la première, et qui devint le fondement et le caractère particulier de l'art moderne. Les draperies dont la religion couvrait dès l'origine les corps de ses images et de ses statues, avaient concentré sur le visage l'attention des artistes chargés de donner des formes visibles à un dogme tout spiritualiste. Lorsque l'introduction de l'ogive eut, comme nous l'avons dit, amoindri l'apparence matérielle des corps en ôtant à leur épaisseur, la figure accrut encore son importance; après avoir porté l'empreinte de la sévérité et de la terreur, elle commença dès lors à exprimer, avec des nuances de plus en plus délicates, toutes les douceurs de l'extase chrétienne. C'est surtout par ce point que l'art des nations tudesques se distingue de l'art grec, qui, ayant consacré à des athlètes ses principales études, s'attacha d'abord à rendre la physionomie des membres et n'eut aucun souci de celle des têtes.

Les artistes de la seconde époque négligèrent le principe antique qui était contenu et encore apparent dans l'art byzantin; ils développèrent de préférence le principe réel qui, vous le savez, avait aussi con-

couru à sa formation. Mais loin d'embrasser la réalité avec cette passion qui produisit les monuments plus parfaits et moins pieux de la troisième époque, ils la soumirent constamment au style de la ligne ascendante, qui imprima à tous leurs ouvrages une élégance où respirent à la fois la souffrance des chaînes terrestres et la béatitude des divines aspirations. Les types qu'ils composèrent sous ces influences réunies se résument dans ce Christ ineffable, que j'ai déjà eu l'occasion d'appeler ogival, et qui, après avoir paru presque en même temps parmi les sculptures de la cathédrale de Reims, et sur les vieux rétables des églises de l'Andalousie, règne encore, calme et radieux, dans le ciel des premières fresques de Raphaël.

La grande importance de la plupart des tableaux de l'ancienne école de Cologne consiste précisément en ce qu'ils sont les indices brillants et presque uniques de la peinture ogivale des peuples situés au nord des Alpes. Le grand et pur style qu'on y admire, et qui est une sorte de perfectionnement du dessin de nos belles verrières du XIV[e] siècle, m'a toujours paru bien préférable aux recherches dans lesquelles l'art allemand est tombé lorsque, venu sur le seuil de la troisième époque, il a voulu parer de ses pesantes fleurs le naturalisme où il allait se perdre. A l'exposition de la société des Amis des arts de Cologne, j'ai vu de ces vieilles pages dont

la douceur approchait quelquefois de celle de Pérugin, dont la beauté même, je l'oserai dire, me rappelait celle de son divin élève.

Je ne voudrais pas prétendre cependant que dans les pays du Bas-Rhin, de grandes écoles byzantines n'aient précédé les écoles ogivales, et n'aient peut-être même continué à se développer à côté d'elles; je pense au contraire que la puissance des premières a fait la force et le succès des secondes. Cologne n'est point, comme on le croit communément, une ville gothique : c'est une ville byzantine. Singulière erreur! on a appelé gothiques les monuments de cette cité, où le plein cintre règne presque uniformément; et on a appelé byzantines ses peintures, qui sont presque entièrement conformées au principe ogival. Il n'y a, à Cologne, au milieu d'une foule d'édifices du plus haut intérêt, qu'un seul monument gothique; c'est cette cathédrale, merveille de grandeur et de luxe bien plus que d'invention, qui est demeurée interrompue, comme si le sol sur lequel elle s'élève n'était pas propre à la végétation de ses gigantesques ogives. N'ayant autour d'elle aucun précédent architectonique, elle n'y a eu non plus aucune conséquence du même genre; mais dans le domaine de la peinture, qui est un art postérieur, et qu'elle a trouvée à ses commencements, elle a fait une révolution féconde. Elle n'a rien produit dans l'art souverain; elle a tout renouvelé dans

les arts d'ornementation; parmi les artistes qui peignaient autrefois les vitraux byzantins de Saint-Cunibert, qui sculptaient les portes et les tombes de Sainte-Marie du Capitole, qui façonnaient tant de mosaïques détruites dans les églises des Saints-Apôtres, de Saint-George et de Saint-Géréon, elle a substitué au goût des Grecs celui des races occidentales.

Dans ces écoles gothiques, peu de noms ont survécu. Celui de Philippe Kalf, qu'on a voulu appliquer, contre toutes les vraisemblances, au fameux tableau de la cathédrale, ne représente même aucune manière particulière. Le premier d'entre les maîtres de Cologne sur lesquels on a quelques renseignements positifs, est meister Wilhelm : il était né au village de Herle, et florissait en 1380. Dans une chapelle de la cathédrale on trouve un rétable, dont toutes les figures, isolées dans des compartiments ogives, sont peintes sur fond d'or, d'une couleur claire, avec un dessin déjà souple, et des airs de tête souriants. Tel est le caractère général des œuvres qu'on présume être sorties des mains ou de l'école de meister Wilhelm. Au Musée de Cologne, on lui attribue une Vierge pleine de grâce, de finesse, de lumière; un Crucifiement qui se distingue par la délicatesse des formes et par l'ascétique de l'expression. La Pinacothèque de Munich possède trois panneaux de bois où le même pinceau a

retracé quatre saints, dont les types élancés se détachent sur un fond d'or, dans des encadrements architectoniques qui les gouvernent et les séparent. Ce maître, qui subissait avec tant de naïveté la domination de l'architecture, passe cependant pour être l'auteur d'un tableau à volets, conservé au Musée de Berlin, et où la Vierge, le Divin Enfant et plusieurs saints sont représentés sous des couleurs d'une transparence recherchée, sous des formes qui poussent la grâce jusqu'à la manière.

Meister Stéphan, qui florissait en 1410, et qu'on regarde comme le disciple de meister Wilhelm, me paraît non seulement marquer une époque toute différente, mais indiquer même d'autres traditions. Il substitue, aux proportions de l'ogive adoptées par meister Wilhelm, celles du plein cintre qui continuaient sans doute à dominer dans les écoles byzantines du même lieu; il raccourcit les corps, tout en leur laissant la finesse qu'ils avaient prise dans la période précédente; il arrondit les têtes, et ajoute cependant beaucoup à la douceur de l'expression; il apporte un grand soin, une richesse très variée dans les costumes; il peuple ses perpectives de monuments byzantins; il repousse néanmoins la pourpre qui domine dans la peinture des Orientaux; il emploie de préférence le bleu et le vert qui donnent à ses tableaux je ne sais quel aspect tendre et pur. La perfection

avec laquelle il imite la nature fait déjà pressentir la réalité de la troisième époque, qu'il unit ainsi à la grâce de la seconde et aux proportions de la première. L'assemblage de toutes ces qualités fait du grand tableau de la cathédrale un véritable chef-d'œuvre, et ne permet pas qu'on l'attribue à un autre pinceau qu'à celui de meister Stéphan. Au centre de ce fameux triptyque, la Vierge, assise sur son trône, couronnée et aussi radieuse que les plus belles madones italiennes de la seconde époque, présente le Sauveur à l'adoration des rois Mages, qu'accompagne une nombreuse et brillante escorte vêtue de riches habits; sur les volets, saint Géréon et ses chevaliers d'une part, sainte Ursule et ses vierges de l'autre, se pressent, dans l'attitude du recueillement, aux deux côtés de la scène, qui est l'objet particulier des dévotions de leur ville. Toute cette peinture, exécutée sur un fond d'or, en tons éclatants, disposée en bas-relief avec un goût exquis, couronnée dans toute sa longueur par un ornement architectonique où le trèfle s'inscrit dans le plein cintre, donne une magnifique idée de la distribution monumentale des ouvrages des hautes époques. Le Musée de Cologne renferme un Jugement dernier, un Christ en croix, et une Madone du même maître, où l'inspiration d'un génie original tempère l'austérité des types consacrés par une imitation élégante et naïve

de la nature. Si les martyres des douze apôtres, qui ornent le Musée de Francfort, devaient être attribués à meister Stéphan, il faudrait croire qu'un des peintres les plus gracieux du christianisme a affecté à plaisir les formes les plus rudes, et que dans l'époque par excellence du style calme, on a exagéré la passion du mouvement au-delà même de ce qu'on a vu de plus violent dans l'époque suprême.

Les peintures des maîtres inconnus de la même école, renfermées dans les diverses galeries que j'ai parcourues, permettent de suivre jusqu'au commencement du XVIe siècle le développement des principes de meister Wilhelm et de meister Stéphan. On y voit régner tantôt la couleur dorée, les ogives, les corps élancés du premier, tantôt les tons bleus, les pleins cintres, les formes rondes et ornées du second; on y admire toujours un caractère inaltérable de douceur, une naturelle aspiration à la beauté simple et élevée, dont il semble que l'art allemand se soit ensuite éloigné sans retour; l'imitation de la nature y devient aussi de plus en plus sensible, et prépare les libertés, le luxe et la décadence de la troisième époque. L'Ecole de Cologne, tant qu'elle se maintint, exerça sur les écoles subsidiaires de l'Allemagne une action qu'on ne saurait nier; elle avait eu des disciples à Munster et dans le reste de la Westphalie; elle en avait envoyé jusqu'en Saxe, à Chemnitz et à Rochlitz, où l'on a noté de vieilles

peintures attribuées à Jean de Cologne : après avoir partagé ses principes, les écoles des Pays-Bas et de l'Allemagne méridionale ne tardèrent pas de leur en substituer de nouveaux.

X

Écoles Flamandes.

Lorsque meister Wilhelm eut fait descendre le Christ et ses saints de leurs hautes ogives de verre dans de petites ogives simulées par le bois, il ne se doutait point de la révolution à laquelle il ouvrait la carrière. Soustraire la peinture chrétienne aux conditions monumentales qui lui avaient imprimé son caractère idéal, c'était, dans un pays où l'Anti-

quité n'avait pas laissé de racines, la livrer tout entière au naturalisme. En effet la Flandre se chargea de la faire passer sous le joug de ce système, et elle finit par lui enlever ce qui lui restait encore de la majesté byzantine, et ce que l'ogive lui avait donné de grâce immatérielle.

Hubert Van Eyck (1366-1426), né à Maesseyck, au bord de la Meuse, sur la frontière de l'électorat de Cologne, passe pour être l'instituteur de Jean Van Eyck (1370-1445), son frère, qui lui a survécu près de vingt ans, et qui a presque absorbé toute la gloire attachée à leur nom. Mais quel était l'instituteur d'Hubert Van Eyck? Croire, comme certains esprits y seraient assez disposés, qu'un artiste semblable n'a eu d'autre maître que la nature, ce serait bouleverser toutes les notions sur lesquelles repose l'histoire de l'art. Un tableau qui lui est personnellement attribué, et que j'ai vu à Cologne, a l'expression douce et les formes élancées de l'école de cette ville. Une page, conservée au musée de Berlin, signée du nom de Gérard van Der Meere, son élève particulier, reproduit également les mêmes types. Est-ce donc de l'école de Cologne et de meister Wilhelm, vivant comme lui à la fin du XIVe siècle, qu'Hubert Van Eyck reçut l'initiation? Trouva-t-il ensuite à Bruges, l'une des cités les plus riches de ce siècle, une autre école où le byzantinisme inclinait déjà vers une imitation plus

expresse de la nature? J'admettrais volontiers ces deux hypothèses qui permettent de faire encore une part immense à son génie.

Les frères Van Eyck ne peignent plus sur fond d'or. Ils s'écartent essentiellement de la forme consacrée des Byzantins et des gothiques par cette innovation, qui ne fut sans doute que la conséquence d'une autre découverte due à leurs études. Les premiers ils mêlèrent à leurs couleurs l'huile qu'on n'avait peut-être employée, avant eux, que dans les vernis. L'usage de ce procédé, qu'on a nommé à tort l'invention de la peinture à l'huile, leur permit de donner à l'air une transparence qu'ils préférèrent à l'éclat lourd de l'or. Mais ce ne fut pas la seule utilité qu'ils en tirèrent; ils lui durent, en grande partie, la scrupuleuse imitation de la nature qui semble avoir été le but suprême de leurs efforts. Parmi les six pages qu'ils comptent à la Pinacothèque de Munich, celle qui représente l'*Adoration des Rois* est un chef-d'œuvre de grâce naïve et d'exécution; cependant le coloris où la pourpre domine, et la réalité toujours un peu rude des physionomies y témoignent encore de l'influence byzantine. Que de contrastes habiles le peintre a su tirer des tons orientaux! que de naturel et déjà que de science dans la composition! Quelques parties des corps sont encore roides et inhabiles dans leur réalité; mais les figures, quoique copiées dans les

moindres détails de leur superficie particuliere, laissent passer une lumière intérieure, je ne sais quelle pieuse émanation de l'âme. Alors même qu'il tendit à descendre des hauteurs du style, l'art moderne, fidèle à son origine chrétienne, éclaira la physionomie humaine d'une lueur spirituelle que les anciens ne connurent point.

Le musée de Berlin possede six panneaux, composant la moitié de ce fameux rétable de Saint-Bavon de Gand, qui passe pour le chef-d'œuvre des frères Van Eyck. Quatre de ces fragments ont été seuls exécutés par eux; le premier de ceux-ci, qui formait un des volets extrêmes du tableau, représente les Juges justes, traversant à cheval une belle forêt pour se rendre, sans doute, à la fête de l'Agneau, qui occupe la page centrale; parmi les juges, les deux peintres se sont figurés, Hubert au premier plan, Jean sur les derniers, tous deux coiffés du chaperon, vêtus des beaux costumes de la cour de Bourgogne. Le volet correspondant fait voir les saints ermites, personnages fortement caractérisés, qui accourent aussi à la fête, à travers un magnifique paysage, conduits par des anges adorables. Les autres volets originaux, peints sur de plus grandes proportions et représentant, l'un les anges chantant les louanges de Dieu, l'autre les anges faisant un concert de musique, peuvent être comptés parmi les chefs-d'œuvre enfantés par le système de

imitation de la nature; la beauté achevée des visages ajoute encore à la surprise, et permet de ranger ces morceaux parmi les plus parfaits modèles de la troisième époque de l'art moderne. Des deux autres panneaux, copiés par Michel Coxcie avec une touche plus large et moins brillante, le premier est orné de l'image du Père-Éternel, le second offre la Fête de l'Agneau. La figure de Jéhova, empruntée à l'art byzantin, dépasse un peu, à ce qu'il m'a paru, les dimensions de la forme humaine: elle ressemble presque en tout au Christ de la même époque, si ce n'est qu'elle est coiffée de la tiare et qu'elle porte le sceptre. La scène principale est au contraire traitée en de petites proportions; elle montre les anges, les saints, les vierges, les ordres, la foule des laïques adorant l'Agneau, dont le sang coule sur l'autel pour la rédemption de l'espèce humaine. Sur les deux volets consacrés aux anges, j'ai reconnu, d'une manière indubitable, les types de meister Stéphan; et je pense avoir eu sujet d'en conclure que le style qu'on aperçoit dans les meilleures parties de ce grand rétable, est le caractère propre d'Hubert Van Eyck, qui le tenait directement des maîtres de Cologne. La merveille de Jean Van Eyck, que j'ai admirée à Francfort, et qui représente la Mort de la Vierge, est, au contraire, un exemple d'imitation délicate et ténue, où

le goût supplée seul à l'abscence totale du style. Deux élèves directs de Jean Van Eyck m'ont confirmé dans l'idée que leur maître avait été entraîné, par son amour pour la nature, hors des voies plus élevées de son frère. L'un est Pierre Cristophoro, qui florissait en 1450, et dont j'ai vu à Cologne et à Berlin deux pages où l'on trouve la finesse de la touche sans celle de l'expression; l'autre est Hugo Van der Goes (1400-1480), dont Munich possède quatre morceaux et Berlin trois, et qui, par ses formes triviales et par ses airs épais, indique d'une manière plus positive encore le germe de la décadence.

Je voudrais pouvoir parler longuement d'Hemling, l'honneur supreme de l'école de Bruges. Il y a quelques années déjà que, visitant cette ville avec un ami, le hasard nous fit entrer à l'hôpital de Saint-Jean. Là, dans une salle qui sert aux réunions du conseil, un gardien ouvrit devant nous les volets d'un tableau qui dans le même instant éblouit nos yeux et leur arracha des larmes. Au bas était écrit, avec une date du xv[e] siècle, le nom de Hans Hemling. Nous ne connaissions point ce nom ni rien de semblable à l'impression de la page qui le portait. Nous fûmes réduits à consulter l'érudition du gardien; il nous apprit que Hans Hemling était un pauvre malade qui avait été autrefois recueilli à l'hospice, et qui n'avait pu payer

les soins des infirmiers qu'avec les ouvrages de son pinceau. Qu'il fallait que la foi d'un tel artiste fût vive pour lui inspirer de si admirables images, et pour le consoler des maux que l'indigence faisait peser sur lui! Notre guide nous montra encore, dans la chapelle de l'hôpital, une petite châsse de sainte Ursule, décorée par la même main, de peintures dont la délicatesse défie les plus fines miniatures, et dont l'expression égale celle des ouvrages les plus renommés. Dès lors nous n'avons plus parcouru de ville, ni de galerie, sans y chercher les traces d'Hemling. Maître pieux, en remuant au fond de mon cœur les secrètes tristesses qui nous viennent de Dieu et qui nous rappellent à lui, c'est vous qui, le premier, m'avez fait sentir et comprendre l'art! Etoile mélancolique de ma jeunesse, c'est vous qui m'avez conduit dans mes voyages et dans mes études! Après avoir connu la douleur, il faudrait savoir se résigner au repos, pour se conformer à l'Idéal que vous avez réalisé dans vos figures souffrantes et calmes, ami secourable que je me suis fait dans l'éternité!

Les Allemands regardent Hemling comme le plus poétique de tous leurs anciens peintres; j'ajouterai qu'on ne saurait le comparer qu'au Pérugin. Comme le maître de Raphael, il donna l'exemple d'une forme parfaite revenant aux linéaments essentiels de la peinture ogivale, dans un temps où les

autres artistes faisaient servir tous les perfectionnements de l'art à s'éloigner au contraire de la pure donnée chrétienne. Hemling a renoncé à ce que le naturalisme des Van Eyck pouvait avoir déjà de trop individuel, de trop riche et de trop charnel; il n'en conserve que ce qui est nécessaire à la vérité et à l'effet qu'il veut produire. Il fait ses personnages en général moins gros, ses têtes moins carrées, ses parties moins détaillées; il donne aux corps une stature déliée, pareille à celle des arbres gracieux et élancés qu'il place assez souvent auprès d'eux, comme ont fait aussi le Pérugin et Raphaël dans sa première manière; il est rare qu'il ne forme pas les visages d'après une sorte d'ovale où la largeur du front, ainsi que dans les anciens ouvrages de la Grèce, contraste sans déplaisir avec la finesse du menton. Au lieu de multiplier la variété des couleurs et des traits, il accentue sans hésitation les lignes principales et étend sur le reste une pâleur générale qui est pourtant nuancée avec des délicatesses infinies. Du reste, dans la plupart de ses œuvres qui appartiennent au système des légendes, il sème les épisodes sans respect pour la loi de l'unité et pour celle de la perspective; mais l'harmonie morale la plus élevée règne dans ce désordre apparent de la composition; un sentiment profond de la nature, inconnu à ses successeurs plus encore

qu'à ses contemporains, y accompagne toujours et y fait valoir l'expression humaine. Si jamais peintre mérita l'honneur d'être considéré comme un interprète privilégié du christianisme, c'est assurément celui-là.

La biographie d'Hemling a été en Allemagne le sujet de beaucoup de recherches et de conjectures. Son nom même est écrit Hemmeling par quelques personnes, Memmelinck par quelques autres; celui d'Hemling a été rétabli par M. Schnaase, dans les *Lettres néerlandaises*. Selon la tradition commune, il naquit à Dammes, près de Bruges, au milieu du xve siècle, eut une jeunesse fort agitée, fut soldat, et, étant tombé malade à Bruges, manifesta une vocation extraordinaire pour la peinture, par laquelle il avait sans doute débuté. On a pensé aussi qu'il avait achevé ses jours en Espagne sous le nom de Flammingo, qui le désigne peut-être dans le *Diccionario pittorico* de Céan-Bermudez. M. S. Boissérée, ayant retrouvé à Constance une famille du nom de Memlinck, a voulu en faire sortir notre peintre. J'ai découvert dans la collection des Chroniques allemandes rassemblées par Menckenius, une indication qui peut jeter un jour nouveau sur ce point débattu; on lit dans le catalogue des évèques de Brème, dressé en 1580 par Jean Othon, qu'en cette ville vivait, en 1420, un

artiste novateur du nom de Jean Hemeling (1), qui avait le titre d'architecte du chapitre. C'est aux antiquaires de Brême à voir si cet architecte ne maniait point aussi le pinceau selon l'habitude assez générale de ce temps, et surtout s'il n'avait pas un fils qui serait l'artiste de Bruges. Pour nous, nous pourrions déjà supposer que dans les villes hanséatiques du Nord, le commerce avait développé de bonne heure un art primitivement tributaire des Byzantins, et dans lequel l'ogive s'introduisit au commencement du xv° siècle; notre peintre serait naturellement sorti de cette seconde phase de l'école et l'aurait couronnée.

Les témoignages conservés sur les lieux mêmes, et plus encore les beaux paysages du Rhin qui ornent ses compositions, me donnent à croire qu'Hemling habita long-temps Cologne, et qu'il s'y retrempa à la source du style. Les Patrons des Médicis que j'ai vus au Musée de Francfort, et qui témoignent d'un progrès très marqué, m'ont suffisamment prouvé qu'il avait visité l'Italie, et qu'il avait puisé, dans les écoles de ce pays, la noblesse et la gravité élevée qui respirent dans ses meilleurs ouvrages. J'avais déjà remarqué qu'il se peignait tou-

(1) Quo tempore D. Johannes Hemelingus, architectus capituli Bremensis, in medio choro ecclesiæ cathedralis tumbam in qua sex reverendissimorum archiepiscoporum ossa et cineres conditi erant, elevavit et innovavit. Apud Mencken. tom. III, p. 806.

jours lui-même avec la barrette rouge et avec la longue robe des Florentins; on sait d'ailleurs que son maître direct, Roger de Bruges, avait voyagé en Italie, et y avait sans doute porté l'invention des Van Eyck, avant qu'Antonello da Messina l'y propageât; enfin Hemling lui-même était célèbre à Venise, pour avoir exécuté les plus belles miniatures du bréviaire du cardinal Grimani. Parmi les compositions qu'on lui attribue à Cologne, j'ai distingué une madone assise sur son trône, qui trahit aussi l'influence italienne non seulement par la disposition générale, mais même par l'expression. A Nuremberg, dans la chapelle de Saint-Maurice, on trouve de lui une Résurrection, où les soldats ont cette aisance d'attitudes et de mouvements qui caractérise les peintres ultramontains. Au Musée de la même ville, on voit deux compositions originales, dans lesquelles cet artiste a représenté des sujets moraux sous des formes symboliques qui annoncent une culture délicate de l'esprit.

Les neuf compositions d'Hemling qui sont conservées à la Pinacothèque de Munich sont au nombre de ses plus belles. Je citerai d'abord sa célèbre Tête du Christ, qui passe pour être l'image véridique et traditionnelle du fils de Marie. Touchée avec une finesse extraordinaire, elle a le don singulier de s'animer sous le regard, et de jeter une mystérieuse clarté qui vous force bientôt

à baisser la paupière. Madame Johanna Schopenhauer prouve longuement que cette figure ressemble au portrait tracé par la lettre apocryphe du consul Lentulus. Parmi les autres ouvrages d'Hemling qui ornent les cabinets de la Pinacothèque, on remarque surtout les deux volets de son tableau de la Nativité. Sur le premier, saint Jean-Baptiste est peint, seul, à l'entrée d'une gorge déserte; la ville qu'il fuit, et tout le mouvement de la société humaine, se laissent apercevoir dans le fond, sous un horizon nu, sur une terre dépouillée; mais à mesure que le saint marche vers la solitude, la végétation devient plus serrée et plus riche, l'eau vive sort du rocher, au milieu des larges herbes, comme pour rendre sensible la source où le précurseur va désaltérer son âme; un lis élégant s'élève à ses pieds, et un arbre svelte, placé au niveau de sa tête, continue l'aspiration indicible de tout son être vers le ciel. Quant à la figure qui anime et résume cet admirable paysage, il faut renoncer à la décrire. Sur le second volet, on voit la belle légende de saint Christophe; cet homme sauvage, dont le tempérament violent fut dompté par la charité, s'avance dans le fleuve, entre deux rives dont la magnificence est empruntée aux paysages du Rhin. Le temps est lourd et orageux; la lune ensanglante le bord des nuages qui viennent de verser des torrents de pluie; le flot se

courrouce et écume entre les jambes du saint; toute la nature est émue par une puissance supérieure, comme l'intelligence à l'approche d'une révélation qui doit lui découvrir de nouveaux cieux. Christophe a dans ses traits la rude majesté du lion et du peuple; la tête du petit Jésus, qu'il porte sur les épaules, semble comme un phare de douce lumière suspendu entre la terre et le ciel. Des deux pages que possède le musée de Berlin, l'une est le tableau même de la Nativité peint avec une finesse extrême, l'autre montre le foyer bizarre et pieux d'une famille juive célébrant la Pâque. La première salle du Louvre contient un petit panneau attribué à Hemling, où l'on retrouve bien le type et la disposition de ses figures, mais où l'on cherche vainement la pureté ordinaire de son goût.

La puissante école instituée à Bruges par les Van Eyck, à la fin du XIVe siècle, exerça une influence immense sur toutes les écoles de l'Europe, même sur celles de l'Italie; elle en fit naître çà et là un assez grand nombre, elle en renouvela complétement beaucoup d'autres; mais avant de considérer ces résultats extérieurs, j'ai hâte de montrer ce que devint son propre principe dans le lieu où il s'était révélé, et de marquer les déviations que les influences étrangères lui firent subir à leur tour.

La ruine de la ligue hanséatique entraîna celle de Bruges; l'importance commerciale et politique

ayant passé peu à peu à Anvers et à Bruxelles, ces deux villes attirèrent dans leur sein les artistes qui faisaient autrefois l'ornement de leur rivale. Mais les peintres, formés aux traditions de Bruges, ne les gardèrent point fidèlement dès qu'ils furent transportés sur ce nouveau théâtre; et dès la fin du xve siècle, des communications plus fréquentes et plus étendues s'étant établies entre les nations de l'Europe, ils s'en allèrent chercher en Allemagne et en Italie des formes et des idées nouvelles. Toutefois pendant près d'un siècle encore, le cachet de l'école primitive persista malgré ces innovations. L'un des plus anciens artistes d'Anvers, ce forgeron dont l'amour fit un grand peintre, Quintin Messys (1450-1529), se rattache à l'école des Van Eyck par son naturalisme qui, dans tous ses *Peseurs d'or*, ne se donne déjà plus d'autre but que lui-même. Avant de tracer ces longues figures d'avares qui peuplent les galeries de l'Europe, il avait payé son tribut à l'art gothique. On trouve dans la chapelle de Saint-Maurice, à Nuremberg, une Trinité et un Crucifiement représentés par lui, avec tout l'appareil des formes ogivales et avec une couleur légère, rosée, transparente, qui n'a point d'analogue dans cette époque. Au musée de Berlin, on voit une belle et grande Madone, que le même artiste a peinte d'une couleur encore claire, et qu'il a déjà entourée d'ornements d'architecture où les

fleurs gothiques se mêlent aux lignes de la Renaissance. Le vaste triptyque, qui est conservé au musée d'Anvers, réunit à la naïveté du style gothique, au brillant coloris de l'école de Bruges, une puissance d'expression, un goût d'arrangement, une science de mouvements qui semblent n'appartenir qu'aux œuvres de l'école italienne. Dans sa dernière manière, qui est la plus connue, Quintin Messys se fit remarquer par une sécheresse due aux habitudes de son ancien métier et à ses affinités avec les écoles de l'Allemagne méridionale, instituées elles-mêmes par des ouvriers qui façonnaient les métaux. Ainsi, il détermina les bases de la première école d'Anvers, qui était destinée à transformer le principe de celle de Bruges par une réaction du goût allemand que j'aurai bientôt lieu d'expliquer.

On remarque ce caractère mêlé dans les Breughel, dont les trois générations embrassèrent plus d'un siècle (1510-1642), et qui, originaires de Bréda en Hollande, passèrent par l'école d'Anvers pour aller finir au milieu de celle de Bruxelles; l'un de ceux-ci, Pierre Breughel, surnommé *d'Enfer*, tenait de son père un penchant à peindre des scènes comiques, auxquelles il donnait souvent un sens élevé et presque toujours une tournure germanique; après lui les peintres, auxquels il ouvrit en quelque sorte la voie, négligèrent les allégories et se bornèrent à une observation de plus en plus exacte,

mais de plus en plus superficielle des formes grotesques ; et c'est alors qu'on vit sortir, de cette même école d'Anvers, David Téniers (1610-1694), qui apprit, dans l'atelier de son père, à éviter la dureté du style allemand, et qui égaya l'Europe entière avec ses fidèles représentations de la nature flamande. J'ai distingué cependant à la Pinacothèque, parmi les quatorze toiles de ce maître, quelques scènes où le vieil esprit des Breughel se retrouve ; ce sont des travestissements de singes et des métamorphoses de chats qui feraient envie à Decamps et à Grandville.

Une autre famille d'Anvers, celle des Van Bruyn, continua, avec plus de respect, pendant tout le xvie siècle, et au-delà, les exemples de l'ancienne école de Bruges. C'étaient d'habiles graveurs qui s'étaient probablement formés en Hollande à l'école fondée par Lucas de Leyde. Le Musée de Cologne et la Pinacothèque de Munich renferment des tableaux de Bartholomé van Bruyn qui, au milieu du xvie siècle, réunissait encore, dans Cologne même, aux pratiques locales, celles des frères Van Eyck. Cet artiste avait été précédé sur les bords du Rhin par un autre flamand, Israel (1440-1503), surnommé Van Meckenem, parce qu'il était né à Mecheln (Malines). Celui-ci, dont on rencontre de très nombreux tableaux à Munich, à Nuremberg et à Cologne, avait conservé les fonds d'or et les dra-

peries de l'école de meister Wilhelm; mais il s'éloigne de la douceur gothique par une gravité pesante, par une imitation vulgaire empruntées au naturalisme de Bruges, et qui laissent pourtant surnager quelquefois des détails charmants de la tradition antérieure, comme la petite Vierge à la mule montant les degrés du temple.

A Bruxelles, l'école de Bruges s'allia surtout avec le goût italien. Bernard van Orley (1490-1560) partit fort jeune pour l'Italie; il étudia à l'école de Raphaël; revenu dans son pays, il y fut généreusement traité par Charles-Quint et par le duc de Nassau. La Pinacothèque de Munich renferme un tableau qu'il dut composer avant son voyage, et qui peut être compté parmi les plus charmantes productions de l'ancienne école flamande. Après avoir reçu les leçons du divin Sanzio, il renonça sans doute à la manière de ses premiers maîtres, mais il conserva toujours leur coloris brillant et quelque chose de leur naïveté. Il forma un admirable élève, Michel Coxcie, de Malines (1497-1592). Il le fit pénétrer si avant dans le sentiment et dans les secrets de l'Ecole romaine, qu'une sainte Barbara touchée par ce pinceau flamand, et conservée à la Pinacothèque, pourrait à la rigueur être prise pour un Raphaël; dans une madone de Michel Coxcie, que j'ai vue aussi à Munich, le caractère italien et le caractère allemand sont mêlés en de si

heureuses proportions qu'on ne saurait rien voir qui flatte plus l'imagination. Le fils de Michel Coxcie, qui s'appelait Raphaël, fut le maître d'un jeune homme d'Anvers nommé Gaspard de Crayer (1582-1669). Celui-ci doit être considéré comme le promoteur d'une seconde invasion italienne, qui substitua en Flandre, à l'imitation de Raphaël, celle d'une manière empruntée aux derniers maîtres de Florence et de Venise; c'est lui qui produisit cette forme puissante bien que lourde, dans laquelle Rubens jeta tout le feu de son génie.

Mais déjà l'influence italienne s'était fait pleinement sentir à Anvers. Franc Floris (1520-1570) y fut surnommé le *Raphaël flamand*, compta cent cinquante élèves dans son atelier, et jouit de la protection de Charles-Quint et Philippe II. Les pages de cet artiste sont excessivement rares; dans celle que la galerie d'Anvers possède, et qui représente la Chute des anges rebelles, on peut distinguer un dernier reflet de la vieille école de Bruges; l'imagination allemande y brille aussi par certaines formes mystérieuses et hardies; mais c'est évidemment le goût italien qui a inspiré le mouvement animé et savant de cette composition. Franc Floris est un de ces artistes qui se sont trouvés au point de rencontre de toutes les traditions rapprochées et fondues ensemble à l'instant le plus décisif de la Renaissance; c'est aux personnes qui parcou-

rent la Hollande et l'Espagne à rechercher les traces de ses tableaux et à mieux éclairer celles de son talent.

Le maître direct de Rubens, Octavius van Veen, qu'on appelle ordinairement Ottovenius, naquit à Leyde en 1546, et mourut à Bruxelles en 1634; il sortit de l'École hollandaise pour passer dans celle qui s'était formée dans la capitale des Pays-Bas sous l'influence de l'Italie. Munich ne possède de lui que quelques petites toiles dont la sécheresse ne laisse point pressentir l'ampleur et la fougue de Rubens. Ce dernier était né à Cologne en 1577, et mourut à Anvers en 1640, comme pour toucher à la fois au berceau et à la tombe de l'art flamand. En lui le naturalisme, que Jean Van Eyck avait dégagé des flancs de l'école du Bas-Rhin, rencontra son dernier terme. Ce système, après avoir aspiré avec Hemling tout ce que les croyances chrétiennes pouvaient lui donner de poésie et de charme, après avoir invoqué avec Quintin Messys et les Breughel le secours de l'énergie allemande, après avoir puisé avec Van Orley, Michel Coxcie et Franc Floris aux sources du goût italien, arriva enfin, vers le commencement du xviie siecle, à être livré à lui-même; et c'est alors que Rubens, non pas le chef des Famands, comme on le répète tous les jours, mais leur héritier suprême, enfanta ces merveilles et ces excès où l'on reconnait la force de la nourriture que l'École des

Pays-Bas avait prise, et les inconvénients du principe sur lequel elle avait été établie. A l'exemple des gens qui recueillent, pour la dissiper, l'immense fortune d'une longue suite d'ancêtres prudents, le grand peintre parcourut l'Europe, fêté par tous les princes ainsi qu'un égal et par tous les artistes ainsi qu'un souverain. Capable de s'empreindre de l'esprit de toutes les nations et de satisfaire tous les goûts de son temps, il peignait des sujets de sainteté en Italie, en Espagne, en Flandre; des sujets d'histoire et de mythologie pour la France, des portraits pour l'aristocratie anglaise ou pour la bourgeoisie d'Anvers, des chasses pour les gentilshommes qui vivaient à l'ombre des forêts de l'Allemagne. Il y avait deux points par lesquels toutes ces œuvres si diverses et si profanes rappelaient celles de ses devanciers les plus lointains et des Byzantins eux-mêmes; c'étaient une sorte d'imitation robuste de la nature, et cette couleur ardente que le peintre d'Anvers n'avait pas eu besoin de dérober à Venise, mais dont il avait trouvé la tradition vivante dans l'école qu'il couronna.

Deux de ses principaux disciples, Jacques Jordaens (1594-1678) et Diepenbeck (1607-1675) figurent à côté de lui dans les musées de l'Allemagne. Van Dyck (1599-1641), dont Rubens fut aussi le maître, y est représenté par quelques uns de ces admirables portraits qui furent la conséquence né-

cessaire et, sans doute, la plus heureuse, d'une école condamnée, par son institution, à descendre toujours plus de l'Idéal au réel et du général au particulier.

A Bruges abandonnée, une famille d'artistes hollandais vint méditer pendant le XVIe siècle les chefs-d'œuvre de ses vieux maîtres. Pierre Porbus, né à Gouda en 1510, se fixa dans la ville illustrée par le génie des Van Eyck et d'Hemling ; son fils François Porbus y naquit en 1540 ; tous deux ils y peignirent des sujets de sainteté et des portraits avec une finesse de touche, une suavité d'expression et un éclat de coloris qu'ils durent aux exemples de l'ancienne école et qui en rappelèrent les beaux jours. Le fils de F. Porbus, qui se nommait François comme son père, naquit à Anvers en 1570 et mourut à Paris en 1622 ; on peut admirer au Louvre dans ses beaux portraits d'Henri II et de Guillaume Duvair, les derniers effets d'une tradition à laquelle on n'a pas encore suffisamment rendu justice. Après ces artistes, Jacques van Ost, qui reçut la vie à Bruges en 1600, et qui l'y perdit en 1671, imitait si bien Annibal Carrache, que les Italiens eux-mêmes, témoins de ses prouesses, ne pouvaient, dit-on, faire la différence du maître et du copiste.

XI

Écoles Hollandaises.

Les maîtres hollandais se formèrent à l'exemple de ceux de Bruges ; comme ceux-ci, ils adoptèrent le principe du naturalisme, et ils en développèrent les conséquences à travers deux périodes distinctes. Dans la premiere de ces périodes, sous l'influence de croyances et d'idées communes, ils demeurèrent unis aux Flamands par des liens si étroits qu'ils

semblèrent se confondre avec eux. Durant la seconde époque, tandis que le catholicisme produisait encore dans les Flandres et dans le Brabant, avec le secours du goût italien, les apparences d'un art religieux, le protestantisme établi dans les Provinces-Unies y réduisait la peinture à la représentation pure et simple de la nature sensible; mais alors, malgré ces différences, les deux pays n'en continuerent pas moins à offrir deux déductions parallèles de la même donnée primitive.

On remarque chez les Hollandais deux centres principaux dont les tendances sont diverses et deviennent de plus en plus tranchées avec le temps. Leyde, située dans le voisinage de La Haye, au milieu des terres, asile dès long-temps renommé d'antiquaires et de théologiens, semblait présenter une plus ample matière à l'étude humaine et aux savantes combinaisons de l'art. Harlem au contraire, bâtie plus au nord, presque entre deux mers, pour un peuple de pêcheurs, tourna davantage les regards de ses enfants vers la contemplation des scènes de la nature. Dès l'origine on pressent, dans le sein de l'école, la division qui doit résulter de ces dispositions différentes.

C'est à Harlem que l'art s'épanouit d'abord. Au commencement du xve siècle, Albert van Ouwater, né dans le siècle précédent, y professait la peinture. Contemporain de Jean van Eyck, il en fut l'imita-

teur et le rival; il peignait à l'huile des compositions qui se distinguent surtout par la réalité et par la beauté de leurs paysages. La Pinacothèque de Munich renferme un charmant tableau à volets, de son élève Geraert de Harlem qui travaillait à la fin du xvᵉ siècle. Elle contient aussi quatre peintures de J. Hemsem, né en 1500, et qui mourut en 1550 à Harlem où il s'était fixé; celui-ci était un imitateur d'Albrecht Duerer.

A Leyde la peinture ne brille qu'à la fin du xvᵉ siècle; mais elle y fait des merveilles. Cornélius Engelbrechtsen (1468-1533), qui paraît l'y avoir poussée le premier à quelque perfection, peignait à l'huile, à fresque et en détrempe, aux grands applaudissements de ses compatriotes. C'est assez dire qu'il se modelait sur les Van Eyck dont l'inspiration est flagrante dans le tableau par lequel il est représenté dans la galerie de Munich. Il laissa deux fils, dont le second fut, comme Holbein, peintre de Henri VIII. Il eut un élève plus illustre, Lucas Dammesz, si connu sous le nom de Lucas de Leyde, lequel naquit dans cette dernière ville en 1494 et y mourut la même année que son maître. Habile dès l'âge de neuf ans dans tous les genres de peinture, déjà célèbre à douze, graveur consommé à dix-huit, ce prodige de la Hollande rencontra, étant encore dans tout l'éclat de son talent, une fin mystérieuse où l'on soupçonna un empoisonne-

ment. Parmi les six tableaux signés de son nom qu'on trouve à la Pinacotheque de Munich, il y en a un qui est comparable aux plus beaux chefs-d'œuvre de l'art. La couleur empourprée des Van Eyck y est employée avec des nuances si douces et une touche si brillante que le regard en est tout ébloui. L'expression des trois saints qui y sont représentés est d'un charme inattendu; à la suavité de l'École de Bruges, elle joint je ne sais quelle grâce souriante et presque voluptueuse, qui témoigne d'une étude plus délicate des sensations humaines et peut-être aussi d'une connaissance précoce de l'antique. Au milieu des érudits de l'Université de Leyde, il ne faut pas s'étonner de voir paraître, au commencement du XVI[e] siècle, un artiste qui, dans les limites du naturalisme allemand, rappelle le sourire grec et la science de Léonard de Vinci. La gravure apprit au maître hollandais ce que la sculpture avait enseigné au Florentin, la finesse des contours et l'inépuisable artifice du dessin; Albrecht Duerer, qui était lié d'amitié avec Lucas de Leyde, put aussi contribuer à lui dévoiler cette Antiquité qui n'a pas non plus exclu, chez Léonard, un certain sentiment de la force et de la naïveté du Moyen-Age.

Bientôt les Hollandais s'abouchèrent directement avec le génie italien; mais d'abord, au lieu de perdre leur caractère propre dans cette rencontre,

ils firent tourner au perfectionnement du style natal les leçons de l'art ultramontain. Jean Gossaert (1490-1532), né dans les Flandres françaises, à Maubeuge, et surnommé Mabuse, pour cette raison, ayant voyagé dans la patrie de Michel-Ange et de Raphael, vint se fixer en Hollande; dans sept tableaux qui ornent les cabinets de la Pinacothèque, il se montre fidèle aux traditions de l'école de Bruges; on retrouve les mêmes traces dans un *Ecce homo* qui est conservé à Cologne; une Madone que j'ai vue dans la chapelle de Saint-Maurice, à Nuremberg, offre un type déjà voisin de ceux de Florence; le Sommeil de Noë, que renferme la galerie de Berlin, est une page d'anatomie où l'étude du nu conduit à la sécheresse; dans les Amours de Neptume et d'Amphitrite, exposés au même musée, éclatent toutes les pompes mythologiques de la décadence italienne. Mabuse travailla à Amsterdam et a Middelbourg, où il mourut en prison en 1562. Il fut le maître de Jean Schoorel d'Utrecht (1495-1562), à qui Albrecht Duerer donna aussi des leçons, et qui appliqua aux formes consacrées par les anciens Flamands la douceur et la pureté qu'il avait empruntées à l'Italie. Deux des cinq pages qui lui sont attribuées à Munich, une *Fuite en Egypte*, un *Saint Georges et saint Denis*, offrent, avec une grâce plus avancée, les vestiges heureux

du style ogival. Le triptyque de la Mort de la Vierge, une des plus belles pièces du musée de Cologne, est le chef-d'œuvre de ce maître, sur lequel on a élevé récemment des doutes qui n'attaquent, du reste, ni le mérite éminent, ni l'unité de ses peintures. Schoorel fut à son tour le maître de Martin van Veen, surnommé Hemskerk du lieu où il vit le jour en 1498; celui-ci, après s'être approché de Lucas de Leyde, partit pour l'Italie, fréquenta l'atelier de Michel-Ange, et revint se fixer à Harlem où on l'appela le Raphaël hollandais. Avoir étudié sous Michel-Ange, et mériter d'être comparé à Raphaël, c'est déjà faire preuve d'une nature richement douée; Hemskerk poussa l'originalité jusqu'à savoir se maintenir dans les anciennes pratiques qu'il avait vues partout abandonnées au-delà des Alpes. En 1572, tandis que Jean Goujon mourait victime de la Saint-Barthélemy, les Espagnols s'étant emparés de Harlem, brûlèrent presque tous les tableaux d'Hemskerck, qui ne survécut que deux ans à cette barbarie. Trois pages de ce maître, exposées à Saint-Maurice, se recommandent par l'énergie de l'expression, par la naïveté des lignes, par le goût de l'ajustement. Un autre contemporain de Schoorel, Jean Schwartz, né à Groningue en 1480, mort en 1541, alla visiter les artistes italiens et fit éprouver des transformations plus ma-

nifestes à l'ancien style des artistes de la Flandre et de la Hollande. On compte parmi les élèves de Schoorel, Jean van Mehlem, dernier rejeton de l'art antique de Cologne, et qui fondit, dans ses charmantes compositions conservées à la Pinacothèque de Munich, le vénérable souvenir de l'école du Bas-Rhin et le naturalisme plus prononcé des maîtres de Bruges.

Au milieu du XVIe siècle, le principe ogival est entièrement supprimé en Hollande. Ce petit pays a changé tout-à-coup ses croyances religieuses, sa condition politique; et il a suspendu le cours régulier de sa vie, pour défendre ce changement contre une monarchie qui règne sur la moitié du monde. Aussi serait-il inutile de chercher dans l'École hollandaise des transitions analogues à celles qu'on observe dans l'École flamande, et par lesquelles on descend insensiblement depuis les Van Eyck jusqu'à Rubens. L'action des graveurs et des ciseleurs de l'Allemagne méridionale, celle des sculpteurs et des peintres de l'Italie redevenue païenne, se sont fait sentir sur ces deux écoles; mais tandis que ces influences combinées ont peu à peu modifié les traditions des Flamands, elles n'ont point altéré celles des Hollandais, lesquelles subsistent à peu près intactes jusqu'au moment où elles disparaissent dans une révolution désespérée. Vainement on voudrait voir dans Corneille Cornelisz, dans son élève Lastmann, dans

Jacob Pinas et Georges Schooten, les liens qui rattachent Rembrandt à la première École hollandaise. Rembrandt n'eut vraiment qu'un maître, le luthéranisme. Il ne conserva de ses prédécesseurs que ce qui appartenait à la race et au sol, l'imitation des formes extérieures de la nature. Grâce à ce que contenait de sombre et secrète poésie la doctrine du premier maître de la réforme, il prêta au naturalisme indigène une puissance qui approche souvent des effets produits par les peintres les mieux inspirés de l'Idéal chrétien et de l'Idéal antique. Comme la raison semblait alors vouloir glorifier la terre en la dispensant des lumières du ciel, il éteignit l'or et la pourpre des Byzantins, et il emprunta sa couleur au limon. Des ténèbres mêmes il fit naître le jour; il illumina de cette clarté crépusculaire les récits des Écritures qui venaient de bouleverser l'Europe; il épancha des lueurs douteuses sur le front de ses contemporains qui portaient encore dans leur esprit la terreur de l'une des plus effroyables tempêtes de l'histoire; il sculpta, pour ainsi dire, sur la toile, avec une boue divinisée, la personnalité humaine, ce souverain nouveau que le protestantisme avait sacré.

C'est ainsi que Paul Rembrandt (1606-1665) renouvela l'École de Leyde au commencement du XVII[e] siècle. Parmi les dix-huit ouvrages qu'il compte

à la Pinacothèque de Munich, il y a des portraits et des compositions qui sont de sa plus riche manière, et qui vous font pénétrer au plus profond de son esprit et de son art. A Dresde, outre de beaux portraits, on voit de lui un curieux essai de haut style appliqué à la Bible; à Berlin, on admire une scène étrange, douée des qualités les plus hardies et les plus lugubres du drame, et qui représente Adolphe, duc de Gueldre, menaçant du poing son père, jeté par ses ordres dans un cachot; il m'a semblé lire dans cette page le naturel symbole des discordes qui avaient retenti autour du berceau du peintre. Quelques éleves de Rembrandt suivirent scrupuleusement ses traces; Munich possède un *Sacrifice d'Abraham* de Ferdinand Bol (1611-1681), qui ressemble de tous points aux œuvres du maître; une toile due au même pinceau, conservée au musée de Dresde, et retraçant une des scènes de la légende de Joseph, montre à découvert quels sont les inconvénients de la manière de Rembrandt lorsqu'elle est appliquée à des tons clairs et dorés. Née des crises du doute moderne, cette couleur veut être environnée de la nuit et n'exprimer que le mystère. Govaert Flinck, né à Cleves en 1616, mort à Amsterdam en 1660, mérita d'être confondu avec l'instituteur de l'école, et développa, autant que j'en ai pu juger, une tendance particulière à la mélancolie. N. Maas (1632-1693) fut aussi un bon

disciple de Rembrandt. Gerbrand van der Eckhout (1621-1674) répand déjà plus uniformément la clarté dans ses tableaux.

Gérard Dow (1613-1674) formé à la même école, y fit une révolution nouvelle qui me parait analogue à celle que le pays lui-même avait subie auparavant en passant du luthéranisme au calvinisme. N'y a-t-il point en effet entre Rembrandt et Gérard Dow la différence qu'on a signalée entre l'apôtre de Wittemberg et le réformateur de Genève? Rembrandt est un homme biblique à sa façon, d'une force pleine de tristesse, d'une réalité qui garde mille secrets; Gérard Dow est tout clair, tout net, tout exact, tout fini, précis dans sa manière d'imiter d'autant qu'il borna l'objet de son imitation, égal à la nature sous la condition de ne voir en elle que quelques parties, et de ces parties, que leur surface. La vie privée, décorée avec une minutieuse élégance, mais dépourvue de toutes les ouvertures qui font sa grandeur et sa poésie, tel est le domaine dans lequel il se circonscrit, n'y prenant même souvent qu'une figure et qu'un meuble, réduisant tout à cet honnête positif, attribut particulier des sectateurs de Calvin. Une semblable manière convenait trop à la Hollande du XVII[e] siècle, pour n'y pas prospérer; Pierre van Slingeland (1640-1691) s'approcha si près de Gérard Dow, qu'on l'a souvent confondu avec lui. L'artiste qui est regardé comme son

meilleur élève, c'est François Mièris (1635-1681); il surpassa le maître par le fini de son exécution, à la condition de restreindre encore et le cercle des objets qu'il peignait et la dimension même de ses peintures, ce qui fit que tout en poussant ce genre à sa perfection, il en démontra mieux que personne l'impuissance. Gabriel Metzu (1615-1859), moins fini que Gérard Dow, plus vrai que Mièris parce qu'il raffinait moins sur la vérité, est remarquable par un meilleur goût de dessin et par une harmonie plus heureuse. Gérard Terburg (1608-1681) se donna plus de licence dans le choix de ses sujets qu'il prenait assez largement dans les scenes de l'existence domestique. Un élève de ce dernier, Gaspard Netscher (1639-1687), appliqua au portrait toutes ces délicatesses. C'est sous l'influence des mêmes idées qu'Adrien van Ostade (1610-1685) vint de Lubeck à Amsterdam, où il s'inspira de Téniers, en ajoutant à la manière de son modèle la couleur plus éclatante et l'imitation plus étudiée des Hollandais. Adrien van der Werf, né en 1659 à Rotterdam où il mourut en 1722, introduisit dans les formes et dans les proportions de l'École de Leyde une sorte de convention froide et doucereuse qui fut le dernier terme de son naturalisme.

Dans l'École de Harlem, le même principe pro-

duisit des effets plus heureux à mon gré; au lieu de ces intérieurs dont Rembrandt avait donné l'exemple aux maîtres de Leyde, on y vit, dans le même temps, le paysage devenir un sujet nouveau d'études et d'émotions. Là se trouva la source d'un art qui, tout en restant fidèle aux lois de la plus scrupuleuse imitation, sut faire parler l'âme de la nature; ainsi s'exprimèrent les sentiments doux et profonds que les Hollandais nourrissaient encore au milieu de leurs eaux et de leurs pâturages. A la suite de la révolution que les Van Eyck avaient faite dans l'art, en substituant aux fonds d'or des Byzantins les perspectives de la nature, on avait commencé à voir en Flandre, dès les premières années du XVI[e] siècle, des peintres qui, réduisant de plus en plus dans leurs ouvrages l'importance des personnages, et augmentant celle des paysages en proportion, donnèrent naissance à un genre tout entier de compositions. Parmi ces artistes se distinguèrent Joachim Patenier, né à Dinant en 1487, et David Winckebooms (1578-1645), de Malines; dans leurs tableaux, la nature, peinte d'une couleur de convention et sous des formes fantastiques, paraît encore à moitié enveloppée dans les langes de l'art religieux. Jean Wynantz (1606-1670), le premier, se rendit célèbre à Harlem en consacrant ses

pinceaux à la représentation fidèle des accidents de la terre, dans lesquels on avait considéré jusqu'alors plutôt la scène que l'écho des passions humaines. Lui-même il se borna à peindre de vastes plaines, qu'il sentait si vides encore et si froides, malgré tout son art, qu'il y faisait semer des groupes nombreux par ses élèves, par Philippe Wouwermans (1620-1668) qui excellait à croquer les chevaux, par Adrien van der Velde (1639-1668) qui avait la spécialité des troupeaux, par un Allemand Lingelbach (1625-1687) qui donnait une tournure toute particulière aux personnages. Nicolas Berghem (1624-1683) a plus d'imagination et de charme que Wynantz; ses eaux reflètent, à travers les fraîches vapeurs dont elles sont couvertes, je ne sais quels rayons d'une riante lumière qui fait rêver à de plus chauds climats; l'aspect souvent romantique de ses montagnes témoigne assez des vives impressions qu'il ressentit dans ses voyages, et de l'heureux mélange qu'il fit de ses souvenirs. Jacques Ruysdaël (1636-1681) mourut à Harlem sans en être sorti; on le devine assez à la tristesse de ses ciels, à la sombre couleur de ses terres et de ses bois. Mais quel long et profond voyage cet artiste sublime a fait sous la surface de toutes les choses visibles! Un buisson, un chemin qui se détourne, un toit qui fume au loin lui servent à faire naître des rêveries sans fin. De l'étroit

et humble espace qu'il avait sous les yeux, il s'était composé comme un clavier sympathique dont toutes les touches éveillaient dans son cœur quelque note mélancolique. Sans rien ajouter à la nature, sans rien lui ôter que ce qui est précisément nécessaire pour paraître la mieux imiter, il répandait dans ses paysages les nuances les plus déliées ou les plus énergiques de la douleur humaine. A Munich, combien d'heures j'ai passées devant ses toiles, croyant tour à tour lire les pages les plus ameres de Shakspeare, ou entendre les plus plaintives mélodies de Wéber! Quel objet provoquait toutes ces sensations? Une plage dont l'œil distinguait les moindres grains de sable, une forêt dont il aurait compté les feuilles. A Dresde, parmi plusieurs beaux ouvrages du même pinceau, j'ai admiré deux pages qui en éclaircissent les mystères: l'une, qu'on appelle *le Cloître*, représente les ruines d'un couvent qu'une eau morne baigne au fond d'un vallon jaunissant, tandis que s'élève au-dessus d'elles une montagne opulente qui oppose, par l'effet d'une volonté indubitable, la force de la nature à la caducité des établissements humains; l'autre, plus composée encore et célèbre sous le nom de *Cimetière des juifs*, offre, dans une gorge étroite, enveloppée de noirs nuages, éclairée par les rayons rares et froids d'une lune invisible, quelques tombes

que dévaste une eau émue de ce sacrilége, et sur lesquelles s'agite le tronc pelé d'un arbre battu par l'ouragan. Si tous les détails de cette scène sont de la plus expresse réalité, qui ne voit aussi que le peintre en a fait le rapprochement au gré de son génie et qu'il en a modulé les harmonies funèbres sur ses propres souffrances? Que Ruysdaël ait eu un maître ou non, qu'il ait appris son art en s'élevant dans l'atelier de son frère Salomon (1616-1673), ou en etudiant les ouvrages de Berghem, ce n'est point la question; ce fut son âme qui lui révéla la nature. Un élève de Salomon Ruysdaël, Meindert Hobbéma (1629-1670) a de tels rapports avec l'illustre frère de son maître, que non seulement on l'a souvent confondu avec Jacques lui-même, mais qu'on a encore voulu qu'il lui eût servi d'exemple et de conseil. Comme j'ai souvent remarqué qu'il avait plus de luxe dans son deuil, et de moins simples moyens d'émouvoir, j'inclinerais à penser qu'il se modela au contraire sur l'artiste qu'on voudrait lui donner pour élève.

Dans d'autres villes de Hollande brillèrent des paysagistes, qui, sans avoir un caractère aussi poétique, se distinguent cependant par des qualités éminentes. Paul Potter, né à Enkinsen en 1625, mort à Amsterdam en 1654, prêta aux animaux une vie dont on a su imiter les formes, mais dont on n'a pu reproduire le soupir fré-

missant. Jean Leduc, né en 1626 à La Haye, où il mourut en 1671, fut son élève et son autre lui-même. Albert Kuyp (1606-1667), élevé à Dordrecht par son père, donna à ses tons une chaleur, et à toute sa peinture un relief qu'on trouve rarement dans les œuvres de ses compatriotes. Un disciple de Berghem, Carl Dujardin, né à Amsterdam en 1640, mort à Venise en 1678, est représenté à Munich par quelques toiles qui donnent une idée singulière de son talent; cet artiste, qui égala Paul Potter, sentit se développer en lui, lorsqu'il eut mis le pied sur le sol italien, des facultés toutes nouvelles; sa manière s'imprégna d'un noble sentiment, qui se répandit même dans ses plus petits ouvrages et qui leur donna presque du style. S'il eût vécu, peut-être eût-il ravivé l'École hollandaise, en l'entraînant, par un héroïque effort, vers les hauteurs de la peinture historique. Mais cette École féconde avait déjà accompli sa destinée; et elle devait bientôt avoir sa dernière expression dans Van Huysum (1682-1749), le célèbre peintre de fleurs. Elle avait commencé par mettre la réalité à la place des divins symboles de la vie supérieure; puis, dans cette réalité même, elle avait isolé l'homme et l'avait écarté de toutes les circonstances qui pouvaient faire briller dans ses yeux de trop célestes étincelles; puis elle avait éliminé l'homme à son tour,

pour ne s'occuper que de la demeure de l'homme Dans cette nature si vaste et où elle avait fait de si belles percées, elle finit par ne plus voir qu'une partie et qu'un détail; elle s'ensevelit dans les corolles d'une tulipe.

XII

Écoles de l'Allemagne méridionale.

Les écoles établies dans les principales villes de la Franconie, de la Bavière et de la Souabe, reposaient sur le principe de la peinture ogivale dont nous avons vu que l'école de Cologne donna les plus parfaits modèles à l'Allemagne. Elles éprouvèrent de bonne heure l'influence du mouvement imprimé par les Van Eyck à l'art germanique; par

le caractère de la race énergique et pesante dont elles étaient l'expression, par la condition du sol où elles avaient germé et qui n'avait gardé aucune trace du goût antique, elles étaient nécessairement appelées, comme l'école de Bruges, à développer le côté naturaliste de l'art byzantin; mais à cet élément elles en joignirent dès l'origine un nouveau qui doit servir à distinguer leur style de tous les autres. A défaut de ce goût pur qui se plait à ajuster des lignes droites, les Allemands ont un penchant inné à façonner des formes sinueuses, à ciseler de riches découpures. Aussi vit-on fleurir, dès le Moyen-Age, dans leurs plus riches cités, des orfévreries dont nous retrouvons aujourd'hui les derniers vestiges dans les bimbeloteries de Nuremberg. Ce fut le burin d'un orfévre qui trouva la gravure, soit qu'on doive cette invention au Florentin Maso Finiguerra, soit que, d'après les Allemands, il faille l'attribuer à leur compatriote Martin Schœn. Les Ecoles de la Haute-Allemagne mêlèrent précisément au principe naturaliste de l'art flamand, les fantaisies familières à leurs joailliers, la science des contours et des ombres engendrée par leurs graveurs.

Martin Schœn ou Schœngauer, connu en France sous le nom du beau Martin, naquit en 1420, à Kulmbach, en Franconie. Il eut pour maître Lupert Rust dont on ne sait guère que le nom; il

voyagea dans le Brisgaw et dans l'Alsace qui n'était point encore française; il a laissé à Colmar des chefs-d'œuvre qu'une administration plus vigilante s'empresserait de faire transporter à Paris. Il mourut en 1486. Il était orfévre, graveur et peintre; la Pinacothèque de Munich possede quatre tableaux de lui dans lesquels on peut faire la part de son originalité et de ce qu'il doit aux Flamands. La plupart des pages qu'on lui attribue à Saint-Maurice sont peintes sur fond d'or; elles joignent au style doux de la tradition gothique un naturalisme plus savant qu'on voit dégénérer bien vite dans les œuvres de ses élèves. Le musée de Paris contient aussi un petit tableau de la main de Martin Schœn, lequel représente les Israélites recueillant la manne; on peut voir comment la manière et la couleur des Van Eyck s'y allie avec un artifice de composition et une finesse de détails qui rappellent les procédés de l'orfévrerie.

La célèbre école de Nuremberg se conduisit d'après les mêmes principes. A en juger par quelques tableaux qui sont renfermés dans le Musée de cette ville et dans celui de Berlin, et qui portent la date des premières années du XVe siècle, elle débuta comme toutes les autres écoles allemandes, par la grâce fine et élancée de l'art ogival. Le maître d'Albrecht Duerer, Michel Wohlgemuth (1434-1519) commença à altérer profondément cette douceur

native. Le dessin ressenti des graveurs s'unit à la riche couleur des Flamands dans ses peintures plus grandes en général que celles des artistes gothiques, et en tout plus rapprochées de la nature. Aussi, bien qu'il ait un dessin plus conventionnel que celui de son élève, un coloris plus clair, une composition plus simple et plus nue, une expression plus naïve et plus religieuse, il peut déjà être rangé sans difficulté parmi les peintres de la troisième époque. Il fait des emprunts choisis aux monuments des époques antérieures; dans un Jugement dernier que j'ai vu au musée de Cologne, il a peint le type du Christ byzantin avec son austère beauté; dans la grande Passion qui orne l'église de Saint-Sébald, et qui est datée de 1485, il a reproduit les expressions ascétiques de l'art ogival jusque dans la colère des persécuteurs. Dans les autres églises de Nuremberg, à Saint-Maurice, dans la Pinacothèque de Munich, j'ai trouvé des ouvrages où le même maître, tout en conservant l'empreinte encore visible du style, entre plus avant dans la voie de l'imitation. Il partage ces qualités avec deux de ses contemporains, Martin Zagel et Jacob Walch qui a fait deux beaux portraits de l'empereur Maximilien.

Albrecht Duerer (1471-1528) est un de ces artistes fortunés qui viennent recueillir à temps de longues traditions, et qui, par la puissance de leur

génie, donnent aux richesses, qu'ils prodiguent sans les avoir créées, l'apparence de la fécondité et de l'invention. Né dans l'atelier d'un orfévre, il y apprit le dessin et probablement la gravure; à dix-sept ans, il allait se mettre en route pour demander des leçons à Martin Schœn, lorsqu'il apprit la mort de ce maître; il étudia alors la peinture dans l'atelier de Wohlgemuth; après y avoir passé trois ans, il entreprit un pèlerinage que tous ses pareils regardaient sans doute alors comme le complément nécessaire de leur éducation. Il visita les Pays-Bas et l'Italie, qui étaient les deux pôles extrêmes de l'art. Il était de retour à Nuremberg en 1494; de plus longs voyages le ramenèrent ensuite tantôt à Venise, tantôt à Bruges. Son habileté dans la gravure, qui était la grande nouveauté du temps, le mit en relation avec Lucas de Leyde et avec Raphaël. Comme si ce n'était point assez de tant de partages, il cultivait encore la statuaire, l'architecture, les lettres. Épris d'un goût élevé et délicat pour les idées de son époque, il s'approcha d'Erasme qui les avait conduites avec modération, et de Mélanchthon qui les défendait avec douceur. A l'exemple de sa ville, qui, bien que protestante, garda une sorte de neutralité dans les guerres religieuses de l'Allemagne, on dirait qu'il fut retenu, loin du gros des passions de l'époque, par je ne sais quel sentiment mêlé d'élégance et de scepticisme qui

fuyait le désordre et doutait du doute même. Rien de ce qui occupa et troubla son existence ne fut perdu pour son génie qui s'immortalisa en mêlant avec réflexion le savoir qu'il acquit par l'étude et les impressions qu'il reçut de son siècle. Capable de toutes les opérations qui prouvent la finesse, il portait cependant gravé dans son âme comme dans sa personne le caractère de la rudesse et de la force. Il l'a empreint aussi dans ses compositions ; à la différence de son maître qui, au seuil de la troisième époque, conservait le style doux et allongé de la seconde, il semble être remonté, quoique de plus loin, jusqu'au style plein et austère de la première. Au musée de Cologne, on voit un petit panneau où il a représenté un tambour et un trompette d'une tournure si terrible, d'un ajustement si étrange, qu'on dirait qu'ils recrutent pour ces légions de l'abîme, chantées plus tard par Milton dans un langage qui n'a rien de plus énergique. Aussi quand il voulut représenter sur une muraille de l'Hôtel-de-Ville de Nuremberg le triomphe de l'empereur Maximilien, il y peignit des figures symboliques qui font beaucoup plus songer aux sombres mystères de la mort qu'à la cérémonie d'une réjouissance publique. A la méthode toute surnaturelle qui lui fit produire ces résultats, aux fantaisies sans limites qu'il emprunta aux ciseleurs, il joignit le soin le plus exact de la nature. La merveille de l'imitation est

sans contredit le portrait de Jérôme Holzschuher, qu'on admire à Nuremberg chez les descendants de ce patricien, et où, sans ombre portée, sans reflet, sans lumière, même sans trait, par la seule puissance d'un modelé infini dans ses délicatesses, et irréprochable dans ses masses, l'artiste a fait vivre, respirer, penser son personnage sur la toile. Si l'on en juge d'après les dix-huit pages qui lui sont attribuées dans la galerie de Munich, l'enthousiasme de sa jeunesse fut surtout employé à rechercher la tracé de l'École de Bruges, dont il perfectionna le brillant coloris par des finesses toutes nouvelles; plus il avança en âge, plus au contraire il s'efforça de s'élever jusqu'au style italien; et c'est deux ans avant sa mort qu'il peignit ces figures d'apôtres si admirablement animées, drapées si largement qu'on voit à la Pinacotheque. Dans l'intervalle, il étudia les traditions les plus diverses et les plus lointaines, prenant à chacune des écoles de son pays les figures, les gestes mêmes qu'elles avaient trouvés, illustrant ses plagiats au lieu de les déguiser, cherchant jusque dans les manuscrits les anciens modèles byzantins et les reproduisant avec un sentiment profond de la vie moderne, s'imprégnant intimement de la littérature classique, et en exprimant les pensées générales avec les allures tout individuelles de l'imagination allemande, commentant ainsi à plaisir l'esprit

des vieux temps avec une intelligence tournée aux choses nouvelles, forgeant indistinctement avec les dogmes chrétiens, avec les idées païennes, témoignages du passé, ces images symboliques qui résument sa vie et celle de son époque, transformé peu à peu par cet usage de la pensée, comme les Italiens l'avaient été par le commerce de l'antique, élevant insensiblement sa manière de la réalité qui lui avait servi de base à l'Idéal que sa nation et la mort lui défendirent d'atteindre entièrement, espèce d'homme mystique enfin, tel qu'il s'est représenté lui-même dans son portrait de la Pinacothèque, n'ayant qu'à mettre la main sur son cœur pour évoquer les puissances invisibles, mais désirant vainement les voir sous leur forme pure et typique, ne les apercevant jamais qu'à travers le déguisement des êtres particuliers et périssables.

Le caractère commun des élèves d'Albrecht Duerer, c'est de représenter, comme leur maître, ce que j'appellerai la Renaissance allemande, en ayant soin d'avertir que par ces mots il faut entendre non pas une certaine invasion de la forme antique, mais l'introduction de l'esprit grec et latin dans la forme tudesque elle-même. Barthollomé Beham (1496-1540), né à Nuremberg, y reçut les leçons d'Albrecht Duerer. Son tableau de *Marcus Curtius* qui est conservé à la galerie de Munich, est d'une belle couleur, d'une com-

position savante; mais les Romains y sont représentés avec la tournure et les costumes des Allemands du XVIe siècle Grégoire Peins, qu'on appelle George Pens (1500-1550), naquit aussi à Nuremberg; il passa de l'atelier d'Albrecht dans celui de Raphael; les ouvrages de sa main qu'on remarque à la Pinacothèque, *une Judith*, et *Vénus et l'Amour*, trahissent évidemment l'influence italienne, bien que profondément empreints encore du caractère germanique. Albrecht Altdorfer (1488-1538) né en Suisse, à Altdorf, dont il avait pris le nom, arriva à Nuremberg, qui était devenue la Florence de l'Allemagne; c'est le plus renommé des élèves d'Albrecht Duerer. Il a peint une bataille d'Arbelles qu'on voit à Munich et qui passe pour un de ses meilleurs ouvrages; on imaginerait difficilement un art plus scrupuleux à rendre les moindres détails de l'immense cohue d'hommes et de chevaux qui se mêlent et s'entre-tuent dans sa petite toile; il est curieux d'y observer les traces de l'opinion qu'en l'absence des statues antiques, les artistes allemands se faisaient de la physionomie et du vêtement des anciens. Hans Schæuffelin (1498-1550) était né à Nordlingen, ville de Souabe, où florissait, dans le courant du siècle précédent, un nommé Frédéric Herlin imitateur habile de l'Ecole de Bruges; pour lui il se forma auprès d'Albrecht Duerer; à Nurem-

berg et à Munich il n'est représenté que par des pages en général très naïves, d'un caractère doux, d'une couleur chaude, et consacrées à des sujets de sainteté. Sorti du même lieu que Martin Schœn, et surnommé du nom de sa ville, Hans Wagner de Kulmbach (1500-1545), se rendit de bonne heure à Nuremberg; il passa de l'atelier de Walch dans celui de Duerer. Celles de ses œuvres qu'on trouve à la Pinacothèque représentent des sujets pieux avec un coloris brillant et une grâce souriante; celles qu'on voit à Saint-Maurice sont d'un style plus austère.

La destinée de l'école de Nuremberg fut de déterminer dans l'art allemand une révolution qui substituât, d'une manière définitive, aux caractères de la seconde époque, les principes de la troisième. Déjà j'ai eu l'occasion de constater l'influence qu'elle avait exercée parmi les anciens maîtres de la Flandre et de la Hollande; il faut maintenant indiquer rapidement le point où elle trouva les autres écoles de l'Allemagne, et celui auquel elle les conduisit. En Westphalie florissaient à la fin du xve siècle des peintres, dont on voit quelques tableaux au Musée de Berlin, et qui, dans les conditions de la forme ogivale, réunissaient une expression énergique à une riche couleur. L'un de ces artistes, Jarénus, peignait, avec une couleur claire, des têtes rondes, sur des corps élancés. Au xvie siècle cette école

envoya à Nuremberg son dernier représentant Heinrich Aldegræver (1502-1562), né à Sœst, et qui alla apprendre en Franconie à peindre des portraits qu'on voit à Munich, et des saintetés qui cherchent la noblesse à travers la maniere.

Parmi les Écoles gothiques instituées dans le bassin du Danube, celle qui sortit des flancs de la cathédrale d'Ulm produisit une série de peintres sur lesquels l'attention s'est portée dans ces dernieres années. Bartholomé Zeytbloom, travaillait en 1490, et mourut en 1507. Les tableaux de cet artiste qui sont exposés a Saint-Maurice de Nuremberg, et dans la Pinacothèque de Munich, sont peints sur fond d'or, d'un style sévère, d'une couleur pâle qui s'éloigne également des traditions byzantines et des brillantes innovations de Bruges. Cramer, dont Saint-Maurice possede deux panneaux, se distingue aussi par les qualités élevées de la peinture ogivale, auxquelles il joint une expression plus avancée. Martin Schaffner, dont Munich possède six morceaux, florissait vers l'année 1524; il fut le principal honneur de l'école à laquelle il appartient. Il se fait remarquer par une douceur qui rappelle beaucoup plus l'onction des anciens maîtres de Cologne que les artifices des graveurs de Nuremberg. Un artiste qui décora l'église de Fribourg en Brisgaw, et qui était né à Gmunden, dans la patrie du principal architecte de la cathédrale

de Milan, Hans Baldung Grün (1470-1545), conserva aussi, comme on en peut juger par trois tableaux exposés à Saint-Maurice, les fonds d'or, le caractère élancé, le coloris sobre de la tradition gothique. Dans les villes de la Bavière, l'école de Nuremberg exerça une influence plus prompte et plus entière. A Landshut, Martin Ostendorfer, dont on voit deux pages de sainteté à Nuremberg, se séparait déjà de la manière antérieure, par la crudité de son naturalisme et par la chaleur de ses tons. A Ingolstadt, Melchior Feselen, mort en 1538, imitait Albrecht Duerer avec talent. Munich possède de lui un *Siége de Rome par Porsenna*, un *Siége d'Alexia par César*, dans lesquels on trouve tout le fini et toute la singularité de la manière de son maître.

A Augsbourg, Hans Holbein le Vieux représente la primitive école gothique arrivant, sous l'inspiration combinée des procédés flamands et du goût des orfévres, à un résultat voisin de celui que produisit Michel Wohlgemulth. Né en 1450, il travailla jusqu'en 1499; au musée de sa ville, dans celui de Nuremberg, à Saint-Maurice, dans la Pinacothèque de Munich, on voit un assez grand nombre de ses peintures dont quelques-unes sont exécutées sur fond d'or, et qui toutes conservent d'une manière remarquable les caractères du style ogival. Parmi ses élèves fidèles, il compta Christophe

Amberger (1490-1563), qui se montre à la Pinacothèque à côté de lui.

Mais déjà le style de la troisième époque, grâce aux exemples d'Albrecht Duerer, et à la reproduction des mêmes causes qui l'avaient fait prévaloir à Nuremberg, avait trouvé à Augsbourg un adepte fervent. Hans Burgkmaïr (1473-1549), dont Albrecht Duerer était, à ce qu'il paraît, plutôt l'ami que le maître, approcha de sa supériorité dans la gravure, et égala dans la peinture ses meilleurs élèves. De la main de cet artiste, la Pinacothèque possède, outre plusieurs saintetés et deux portraits, une peinture de la bataille gagnée à Zama par Scipion l'Africain sur Annibal; dans cette page l'impérieux souvenir de l'antiquité s'unit à la plus naïve ignorance de ses formes. A Nuremberg, où l'on trouve un assez grand nombre d'ouvrages de Burgkmaïr, quelques uns, comme la Présentation de Marie au temple, reproduisent les images consacrées par la tradition gothique; d'autres, comme le saint Sébastien, montrent ces figures étranges et rudement déterminées qu'Albrecht Duerer se plaisait à peindre; d'autres encore, comme la grande Vierge du cabinet de M. Hertel, laquelle n'est pourtant datée que de l'année 1508, semblent offrir, par le goût de leurs draperies tourmentées, par la réalité de leurs paysages, par la recherche de leurs airs de tête, le

modèle accompli et le dernier terme de la Renaissance allemande.

Hans Holbein (1498-1554), le jeune, qui a usurpé toute la gloire de ce nom, conserva plus de simplicité tout en poussant son art dans une voie plus avancée; quoique les biographes le fassent assez communément naître à Bâle, il vit le jour à Augsbourg; il fut conduit en Suisse tout enfant, et passa, comme on sait, la plus grande partie de sa vie en Angleterre où il se rendit en 1526. Moins dominé, sur la terre étrangère, par le goût des graveurs et des ciseleurs qui faisaient la loi dans son pays, il put s'approprier plus intimement non seulement l'esprit, mais encore les formes classiques de la Renaissance; de la sorte, il dépassa Albrecht Duerer dans la carrière que celui-ci avait ouverte. Les inspirations qu'il trouva au milieu des Écoles et des presses de Bâle, et dans la familiarité d'Erasme, contribuèrent au progrès qu'il accomplit ainsi sur les dernières limites de l'art allemand. Cependant par l'exacte imitation de la nature que quelques uns de ses portraits semblent avoir poussée à la perfection, souvent aussi par la tournure de son imagination dont il donna un curieux exemple dans la fameuse *Danse des morts*, il rappelle les caractères essentiels de l'École maternelle. On admire à la Pinacothèque, parmi d'autres ou-

vrages dus à son pinceau, une magnifique peinture datée de l'année 1517, et représentant avec une pompe toute vénitienne le comte Fugger, qui était alors le prince des banquiers d'Augsbourg; ce tableau m'a fait penser qu'à l'âge de dix-neuf ans, Holbein avait reparu dans sa patrie, et qu'il venait peut-être alors de faire en Italie un voyage, dont la preuve est écrite dans ses peintures, mais dont je n'ai point vu qu'il ait été parlé ailleurs. Les deux belles pièces, conservées dans la galerie de Dresde, sont d'un artiste qui a eu des relations avec cette école lombarde, formée sous la double inspiration des dessinateurs de Florence et des coloristes de Venise. La Vierge célèbre devant laquelle est agenouillée la famille du bourgmestre de Bâle se rattache visiblement aux pratiques ultramontaines par le choix du type, par la précision des contours, par la vigueur de l'empâtement, par le caractère même de la niche dans laquelle elle est placée; elle tient néanmoins encore à l'art allemand par la naiveté générale de l'exécution, et par le réalisme un peu superficiel de la physionomie des donataires. Quant au portrait qui a été long-temps attribué à Léonard de Vinci, et qu'on supposait être celui du duc Sforze de Milan, je croirais bien plutôt, à en juger par les délicatesses un peu sèches qu'on finit par découvrir au sein de ses belles masses, qu'il marque le point le plus élevé où

Holbein ait été conduit par l'étude des procédés italiens, et qu'il représente un riche joaillier allemand ami du peintre, et vivant comme lui en Angleterre.

Cependant les anciennes traditions se perpétuaient à Augsbourg, et on y vit encore briller dans le XVIIe siècle J.-G. Fischer (1580-1643) qui imitait Albrecht Duerer à dérouter les connaisseurs.

XIII

École saxonne.

Dans les églises de Halberstadt, de Halle, de Mersebourg, de Naumbourg, les verrières, les sculptures peintes, quelques rares tableaux gardent les traces que l'art des deux premières époques a laissées chez les peuples saxons. Mais parmi eux, au commencement du XVI[e] siècle, se développa une école qui plus complétement et plus vite que

toutes les autres, rompit les lignes du style ogival et prêta au naturalisme des formes où l'ingénuité du caractère s'allie à la largeur de l'exécntion.

Lucas Sunder naquit en 1472, près de Kulmbach, dans la petite ville de Kranach dont il prit le nom; attaché de bonne heure à la maison électorale de Saxe, il suivit en Palestine l'électeur Frédéric le Sage, homme lettré et savant, qui eut soin, dit la chronique de Henri Pantaléon, de faire peindre les villes les plus remarquables qu'il visita, et de faire décrire les événements mémorables qui s'y étaient passés. De retour dans son pays, Frédéric fonda à Wittemberg, en 1509, la fameuse université que Luther et Mélanchthon devaient bientôt illustrer. Les études classiques de cette école, et l'enthousiasme de son fondateur pour tout ce qui appartenait à l'Antiquité, agirent vivement sur notre peintre. Frédéric, lié depuis l'enfance avec l'empereur Maximilien, ayant aidé ce prince dans son expédition contre les Vénitiens, il est difficile de croire que Lucas Kranach ne suivit point son seigneur dans une campagne qui devait promettre des merveilles aux imaginations du Nord. Quoique je n'aie vu ce fait indiqué par aucun biographe, je le mettrais volontiers hors de doute; l'un des caractères les plus évidents de la manière de Kranach, est en effet d'ajouter au naturalisme et aux fantaisies de l'École allemande une

certaine imitation des Vénitiens, et d'entrer par le coloris dans les formes de la Renaissance italienne, comme Albrecht Duerer y avait pénétré par le dessin. Peu après cette guerre de Venise, Luther donna le signal de la réformation dont Frédéric-le-Sage fut, comme on sait, le premier protecteur, et dont il confia la défense à sa race. Kranach fut aussi un des premiers adeptes des doctrines nouvelles; lié avec Luther, il contribua beaucoup à son mariage avec Catherine Bora; après la mort de Frédéric-le-Sage il demeura auprès de l'électeur Jean-le-Constant; et ayant conservé de même l'intimité de l'électeur Jean-Frédéric le Magnanime, il donna un bel exemple de dévouement en partageant pendant cinq ans la captivité de ce prince, que la bataille de Muhlberg avait mis avec le luthéranisme aux mains de Charles-Quint. Presque en sortant de sa prison, il mourut en 1553, à Weimar qui était devenu la capitale des États amoindris de son souverain.

On n'en saurait douter, en déclamant contre le luxe du culte romain, Luther condamnait implicitement la peinture religieuse; en proclamant ses idées sur le salut, sur l'impuissance du libre arbitre, sur l'inutilité de l'intercession de la Vierge et des saints, sur tout ce qu'il appelait l'idolâtrie de la doctrine catholique, il ferma pour jamais à ses disciples le champ dans lequel les arts plastiques s'étaient jus-

qu'alors développés. Heureusement il avait appris dans sa jeunesse à jouer de la flûte, et il s'en servait souvent pour chasser sa mélancolie; ce fut sans contredit une des causes qui le déterminèrent à admettre dans les temples les accords des instruments et des voix, et à donner ainsi à la musique allemande cette impulsion dont nous avons vu les effets prodigieux. J'ai pu constater de mes yeux, dans quelques uns des tableaux d'Albrecht Duerer et de ses élèves, sur des figures émues par une étrange expression de doute, l'influence certaine du luthéranisme; je la retrouve plus encore dans l'anéantissement presque subit où tomba l'art allemand, au milieu du XVI[e] siècle. Il faut remarquer toutefois que Luther n'a jamais banni formellement la peinture des églises, et que dans celles qui sont consacrées à son rite on conserva les tableaux qui s'y trouvaient; peut-être même l'école fondée par Lucas Kranach les aurait-elle ornées d'un grand nombre d'ouvrages nouveaux, si des opinions plus radicales que celles du père de la réforme n'étaient venu détruire les projets de son peintre.

Lucas Kranach comprit, dès les premières prédications de Luther, que le martyrologe et la liturgie, où les artistes antérieurs avaient puisé le sujet de tant de belles peintures, allaient être interdits aux artistes de la religion réformée; avec une ad-

mirable intelligence il se jeta tout d'abord sur les idées morales du christianisme, comme sur l'aliment qui pouvait entretenir la vie d'un art nouveau. On voit à Wittemberg, à l'Hôtel-de-Ville et dans la cathédrale, deux compositions considérables qui sont le résultat évident de cette détermination. La première représente les dix commandements; la seconde, consacrée aux sacrements, offre, dans le milieu, la Cène des premiers disciples, source mystérieuse de tout le culte, puis, sur les côtés, le baptême administré par Mélanchthon, la confession donnée par Bugenhagen, au-dessous enfin la parole annoncée du haut de la chaire par Luther lui-même; les principaux actes de l'église évangélique et les plus célèbres commentateurs de l'Ecriture sainte complètent cette grande image. On conçoit bien que cette manière de présenter le symbole de Wittemberg pouvait enfanter toute une série de compositions. Mais du vivant de Luther et de Lucas Kranach on arriva à nier, en vertu même du principe qu'ils avaient proclamé, ces commandements et ces sacrements, considérés par eux comme les moyens les plus simples et les plus augustes de mettre l'homme en communication avec Dieu. Leur doctrine morale ayant été ébranlée et transformée, l'École que Kranach avait pu rêver d'établir sur cette base s'écroula, comme les écoles fondées sur le catholicisme étaient tombées partout

où l'on avait rejeté la domination de Rome. Le goût de l'apologue et de l'interprétation qui règne dans la plupart des autres pages du peintre saxon, son penchant à reproduire les personnages de la mythologie païenne, la façon tout allégorique dont il les emploie, achèvent, ce me semble, de démontrer avec quelle réflexion soutenue il poursuivait l'entreprise que les promptes révolutions de ce siècle firent échouer.

Au Louvre, en comparant deux ouvrages fort divers de Lucas Kranach, *le Sacrifice d'Abraham* et le portrait de l'électeur Jean-Frédéric, on pourra prendre une idée exacte de la différence profonde qui existe entre les œuvres presque entièrement gothiques de la première manière de ce maître, et celles qu'il exécuta lorsque Venise et Luther lui eurent révélé des voies nouvelles. Parmi les peintures presque innombrables du même artiste, qui sont répandues dans les galeries de l'Allemagne, il faut se borner à citer les plus remarquables. On distingue au Musée de Cologne les portraits si souvent répétés des électeurs de Saxe, et un beau et grand triptyque consacré au martyre de saint Sébastien. Le Musée de Nuremberg possède la plus précieuse des compositions mythologiques de l'auteur, une Vénus de grandeur naturelle, à peine couverte par un voile transparent, peinte sur un fond noir, avec une couleur rose qui, malgré sa

délicatesse, fait involontairement penser aux déesses de Titien. Les contours et le modelé de cette figure sont d'une finesse rare; les yeux fendus, le nez pointu et petit, le coin des lèvres relevé, les cheveux roux appartiennent au type qu'il semble que l'artiste ait invariablement reproduit, mais qu'il n'a jamais autant embelli. A Saint-Maurice, on voit le portrait de Christian II, roi de Danemarck, belle tête souffrante et spirituelle; une petite Descente de Croix, dont l'expression est très élevée et l'ordonnance presque classique; une scène de bouge, dont l'idée semble empruntée aux peintres hollandais et la tournure à Giorgione.

La Femme adultère, qui est exposée à la Pinacothèque de Munich, n'est probablement qu'une copie faite par G. Fischer. Le Christ qui occupe le milieu de cet ouvrage est un ressouvenir suprême et adouci du type byzantin; l'adultère est une gracieuse femme allemande, dont les traits, empruntés à la nature, ont été ornés par l'artiste des airs de la poésie; les autres personnages appartiennent au système de l'exacte imitation. Dans le coloris presque fauve qui revêt également les éléments si divers de cette page, il est impossible de ne pas reconnaître l'influence très marquée de l'École de Giovan Bellini. Une Lucrèce du même pinceau, qui semble faite pour rivaliser avec une Lucrèce d'Albrecht Duerer, se distingue de celle-ci

autant par ses teintes plus rousses, que par sa beauté plus naïve. Les autres tableaux de Kranach qui sont à la Pinacothèque, si on en excepte les portraits des deux réformateurs de Wittemberg, représentent des sujets de la bible et des évangiles.

Dresde renferme dans sa galerie quelques portraits curieux, entre autres celui de Maurice de Saxe, et plusieurs saintes de la première manière de l'auteur. D'autres villes de la Saxe possèdent des morceaux plus importants de l'artiste national. La cathédrale de Weimar est ornée d'un très grand tableau moitié réel et moitié symbolique, où, aux pieds de la croix sur laquelle le Rédempteur expire, Kranach s'est peint lui-même, en noir costume vénitien, remplissant avec Martin Luther et Saint-Jean l'un des deux côtés de la composition, tandis que de l'autre côté, le Christ lui-même, descendu de l'instrument du supplice, et répété deux fois dans la même page, terrasse les puissances du mal au milieu des fleurs d'une prairie verdissante; sur les volets sont représentés l'électeur Jean-Frédéric, sa femme et ses trois enfants. Dans la sacristie de la même église on voit un triptyque, composé de trois portraits où Luther est représenté dans trois grandes phases de sa vie, tonsuré et fervent au couvent des Augustins; puis en gentilhomme, coiffé du feutre, grondant et méditant au château de la Wartbourg; enfin vêtu de la robe de docteur, te-

nant, à l'imitation du Christ oriental, le livre de vie dans sa main, et tendant avec audace cette tête de taureau qui renversa les barrières dans lesquelles le catholicisme avait parqué son troupeau de peuples. A Erfurt et à Halle on voit d'autres beaux tableaux de Kranach. L'église de Saint-Wenceslas, à Naumbourg, contient un *Sinite parvulos venire ad me*, qui m'a paru être son chef-d'œuvre; le Christ y est représenté embrassant les petits enfants et les réchauffant dans son sein avec une ineffable tendresse; la beauté suave des mères semble modelée sur les types purs de l'Italie et fait un heureux contraste avec la sévérité grondeuse des vieillards; une douce couleur dorée, semblable, j'imagine, à celle que Giorgione et Titien employaient dans leurs premières fresques, couvre toute cette page, où la grâce du Corrège semble s'unir à la chasteté du Pérugin. On trouve dans la cathédrale de la même ville deux grands volets où sont représentées sur fonds d'or, de belles saintes, dont l'expression est pieuse sans archaïsme, le caractère doux sans manière, le modelé scrupuleux sans bassesse, l'ajustement magnifique avec naturel, la couleur brillante avec simplicité.

Le Musée de Berlin possède des tableaux où l'on peut suivre les principales transformations qu'a subies la manière du maître. La *Prière au Jardin des Oliviers* rappelle la naïveté et la richesse des Van

Eyck, avec quelque chose de plus large et de plus froid. La *Fontaine de Jouvence* est une allégorie exprimée avec l'apparence familière du costume allemand. *Apollon et Diane*, l'*Amour et sa Mère* sont dans le genre léché dont la Vénus de Nuremberg est le modele; une autre Vénus plus belle s'approche davantage des œuvres opulentes de l'École vénitienne.

Le fils de Lucas Kranach (1515-1586) l'aida dans presque tous ses travaux, et continua littéralement ses manières diverses et jusqu'à son nom; à Saint-Maurice on voit de lui un *David au désert* dont les tons bleus et les lignes naïves appartiennent au style gothique, une *Conversion de saint Paul*, dont les anachronismes semblent empruntés à l'école d'Albrecht Duerer, deux symboles de *la Chute* et de *la Rédemption* qui se rattachent au genre allégorique mis en usage par son père; ainsi, sans avoir rien ajouté au patrimoine héréditaire, cet artiste emporta dans sa tombe l'École saxonne, qui n'avait compté que deux générations et revêtu qu'une seule forme.

Cependant, à ne considérer les choses qu'extérieurement, on pourrait dire que l'École saxonne eut une descendance dans tous les peintres qui se précipitèrent, après elle, dans l'imitation de la seconde École vénitienne. Ces artistes eurent deux centres principaux, l'un à Munich, l'autre à Franc-

fort près des bords du Rhin qui étaient restés catholiques comme la Bavière.

A Munich il y avait eu au xve et au xvie siècle une École barbare qui suivait de loin les traditions gothiques et flamandes. Gabriel Mœchselkircher y florissait vers 1470, et Ulric Füterer de Landshut dix ans après ; en 1500, Jean d'Olendorf était peintre du duc de Bavière. Hans Miélich (1515-1572) a orné de figures plus correctes les beaux manuscrits d'Orlando Lasso, le célèbre musicien de la même cour. Christophe Schwartz, né à Ingolstadt en 1550, mort à Munich en 1594, est, je crois, le premier qui rompit avec cette tradition ; il fut élève direct du Titien. J. Rottenhamer, né à Munich en 1594, alla étudier à Rome, puis à Venise chez le Tintoret ; il revint se fixer à Augsbourg, où il mourut en 1604. Charles Loth, né à Munich en 1632, mort à Venise en 1698, fut une des merveilles de son siècle ; élève de son père Ulric Loth et du Vénitien Piétro Libéri, il fut recherché de son vivant par toutes les cours de l'Allemagne. Fr. Joachim Beisch, né en 1663, mort à Munich en 1748, imita Salvator Rosa dans le paysage et dans l'histoire.

A Francfort on vit paraître le paysagiste Adam Elzheimer (1574-1620), qui visita l'Italie et y forma le Hollandais Cornélius Poëlenburg (1586-1660) ; le fameux Joachim Sandrart (1606-1688), qui après avoir été comblé de faveurs en Angleterre par

Charles Ier, en Italie par le pape Urbain VIII, vint mourir dans son pays, où on l'a comparé, quelquefois même préféré au Titien; la famille des Roos, tribu nomade d'artistes qui campa dans toutes les cours de l'Europe durant le XVIIe et le XVIIIe siècles, qui embrassa plusieurs genres et prit plusieurs manières au gré de ses protecteurs; le peintre de fleurs Abraham Mignon (1640-1679), qui tressa ses guirlandes, comme c'est partout la coutume, pour couronner la décadence. Il serait inutile de pousser plus loin cette recherche des dernières productions de l'art germanique. Les peuples, qui représentaient en ce temps-là le véritable génie allemand, étaient protestants et sans images; d'un côté ils ne voyaient plus rien de leur vie percer à travers les formes italiennes qui dominaient dans leur patrie; d'un autre côté ils avaient un esprit trop élevé et une condition politique trop indécise pour enfanter quelque chose d'analogue à cette peinture élégante et positive dont la richesse du commerce et l'activité d'une révolution avaient doté le calvinisme hollandais.

XIV

Hautes époques italiennes.

L'Italie, mise en possession des œuvres antiques par les flottes de ses républiques marchandes et par les fouilles pratiquées dans son propre sol, se trouvait naturellement disposée à développer l'élément idéal dont nous avons constaté la présence au sein de l'art byzantin; ainsi elle acquit

promptement une supériorité irrécusable sur les nations du Nord, qui s'approprierent au contraire l'élément réel contenu dans le même art; je crois cependant pouvoir montrer qu'elle subit, dans les époques supérieures, l'influence marquée des races tudesques, chez lesquelles le principe ogival avait été érigé en systeme, et qui, en le transmettant aux artistes ultramontains, les aidèrent non seulement à se débarrasser des langes de la tradition byzantine, mais encore à composer, simultanément avec l'antique, le caractère de leur style nouveau. C'est pour cette raison que j'ai dû placer en dernier lieu, dans ce tableau de la peinture moderne, les Écoles italiennes qu'on a l'habitude de mettre au premier rang.

Des deux époques que j'ai précédemment signalées, de l'époque byzantine dont le plein cintre fut le principe, de l'époque gothique correspondante au règne court et peut-être trop vanté de l'ogive, la premiere seule a été jusqu'à ce jour bien reconnue dans la péninsule. Si on en croyait les critiques qui ont agité ces problèmes, le génie italien aurait substitué, presque sans transition, ses propres types aux majestueuses et pesantes figures qui caractérisent la première époque de l'art chrétien. Une inspection superficielle des écoles ultramontaines justifie cette opinion; et l'on est porté à se demander si la persistance de la peinture by-

zantine parmi les peuples méridionaux ne tiendrait pas à celle de l'architecture cintrée qui se maintint assez généralement, sans interruption, au-delà des Alpes, et surtout au-delà des Apennins. Cependant l'ogive fleurit aussi sur le sol italien; si les monuments qu'elle y a formés ont été jusqu'à ce jour négligés, voici venir le temps où ils attireront peut-être une admiration qui aura besoin d'être contenue. La seconde époque de l'art moderne a dû laisser des traces parmi les peuples du Midi comme parmi ceux du Nord; mais chez les premiers, non plus que chez les seconds, elle ne doit point dérober la vue des deux autres époques. Le grand problème qu'elle présente est celui de savoir si l'ogive qui l'a constituée est née en Italie par la force même des choses, ou bien si elle y a été apportée du dehors. Le Christ ogival qu'on admire dans les sculptures de la cathédrale de Reims se retrouve dans les peintures de l'École de Florence, et jusque dans celles de Raphaël. Faut-il expliquer cette merveilleuse rencontre par une concordance nécessaire, ou par une transmission réelle?

Il y a vingt ans, quand on avait prononcé le nom du Florentin Cimabué, on avait satisfait la curiosité des esprits les plus désireux de connaître les origines de l'art moderne. Depuis lors, on s'est avisé que Pise et Sienne, qui avaient devancé Florence dans la voie du commerce et de la politique, avaient bien pu aussi

la précéder dans celle des arts. Ce fut le point de départ de recherches nouvelles qui se sont concéntrées dans la Toscane, et qui ont abouti à montrer dans Sienne le berceau de la peinture italienne, dans Pise celui de la sculpture. Je ne pense pas qu'on ait eu tort d'enlever ainsi à la ville des Médicis l'initiative évidemment exagérée qu'on lui attribuait autrefois; mais a-t-on poussé assez loin les investigations? Pourquoi les avoir bornées à la Toscane? Pourquoi ne les avoir pas continuées dans le nord de l'Italie? Puisqu'on avait pris l'histoire pour guide, pourquoi ne s'être pas souvenu que c'était là qu'avait battu pour la première fois le cœur de ce beau pays? Pourquoi ne s'être pas rappelé que deux fois la ligue lombarde donna le signal de la liberté et de la civilisation italiennes?

Quel est le caractère de cette école de Sienne dont la critique actuelle a revendiqué les droits méconnus? La Pinacothèque de Munich possède une tête de Vierge et un ange Gabriel de la main de Guido Senese, le plus ancien de ces artistes retrouvés, celui qui concourut à la décoration de la cathédrale, celui dont le nom se rattache à une peinture datée de 1221, achevée par conséquent près de vingt ans avant la naissance de Cimabué. Ces deux morceaux sont peints sur fond d'or et portent tous les signes de la manière byzantine, dont ils ne se distinguent que par une douceur

naissante, et par un premier effort tenté pour rapprocher de la nature italienne les rudes et sombres types des Grecs. Telle fut, en effet, la marque distinctive de Bonamico, de Parobuoi, de Diotisalvi, de Duccio enfin qui couronna cette génération, et qui fut, pendant la dernière moitié du XIIIe siècle, le rival de Cimabué. La seconde génération des peintres siennois, qui embrasse le XIVe siècle, et qui compte Taddéo di Bartolo, Ambrogio, Pietro di Lorenzo, Simone Memmi enfin, sa plus grande gloire, développe la douceur native de l'école, sous des formes toutes nouvelles qu'elle a empruntées au Giotto.

Au XIIe siècle, à l'époque même où naissait Guido Senese, en creusant les fondements de la cathédrale de Sienne, on trouva le groupe des trois Grâces qu'on voit encore aujourd'hui dans la sacristie de cette église: ces déesses présidèrent a l'enfantement de l'art de l'Italie moderne, comme elles avaient réglé le développement de celui de la Grèce antique; elles communiquèrent aux maîtres siennois une aménité inconnue aux Byzantins, et cette grâce pittoresque qui, tout en faisant pressentir un type de beauté universelle, a encore le charme piquant d'une forme particulière. Le byzantinisme modifié par les premiers et naïfs reflets de la grâce antique, voilà le point de départ de l'Ecole de Sienne; mais dans Simone Memmi comme dans

Giotto, il y a autre chose que la renaissance de l'Antiquité.

L'École de Pise a une origine analogue. Les colonnes antiques, les bas-reliefs grecs avec lesquels les Pisans lestaient leurs vaisseaux sur les côtes de l'Asie-Mineure, leur fournirent les matériaux et l'idée de la cathédrale qu'ils firent élever, au commencement du XIe siècle, par un architecte nommé Buschetto, né dans l'île de Dulychium. Ce Grec amena, sans aucun doute, avec lui des peintres de son pays, qui n'eurent pourtant point, à ce qu'il paraît, de nombreux imitateurs en cet endroit; mais les sculptures antiques qu'il sut enchâsser dans son monument formèrent à la longue des élèves remarquables. Au commencement du XIIIe siècle, avant la naissance de Cimabué, Nicolas de Pise s'était déjà rendu célèbre par les sculptures et par les constructions dont il était l'auteur, et où l'on retrouve des traces d'une imitation naissante de l'antique; son fils Giovanni, qui bâtit le Campo-Santo dans les premières années du XIVe siècle, se montra le digne héritier des talents et du goût de son père. Vasari ajoute assez légèrement que dans quelques uns de ses ouvrages, Giovanni employa plusieurs Allemands à qui le pape Boniface VIII confia ensuite de nombreux travaux de sculpture et d'architecture à Saint-Pierre et à Civita-Castellana. Les petites ogives qui sont inscrites

dans les pleins cintres du Campo-Santo ne seraient-elles pas l'œuvre spéciale de ces Allemands? Dans le monument lui-même, qui autour de la terre sépulcrale rapportée d'Orient, jette ses arcades romaines ornées de broderies gothiques, il me semble voir une excellente image de la diversité des éléments qui entrèrent dans la formation de l'art italien.

Vasari est plein d'indications, peu remarquées jusqu'à ce jour, sur l'influence exercée en Italie par les artistes allemands durant le Moyen-Age. Il parle de Buono, qui, après avoir enrichi Ravennes de constructions au milieu du XIIe siècle, paraît successivement à Naples, à Venise, à Florence, à Pistoia, à Arezzo, laissant çà et là des édifices et des statues *gothiques*. Il attribue le meilleur goût qui parut ensuite dans les monuments de la Toscane, à un Allemand nommé Guglielmo, qui commença en l'an 1174 l'érection du campanile de Pise, sur un terrain qu'il ne connaissait pas bien, et dont l'affaissement détermina bientôt l'inclinaison de l'édifice. Au style qui règne dans les constructions de ces maîtres, il est aisé de juger qu'ils appartiennent à la première époque de l'art moderne; mais je croirais volontiers qu'il est question du principe de la seconde époque dans le passage où le biographe raconte que Giovanni de Pise, appelé à Pistoia pour y sculpter une chaire, avait à

lutter contre un Allemand qui venait de terminer, dans l'église de *San Giovanni-Evangelista*, une chaire, objet d'étonnement pour les Italiens.

Poursuivons à travers l'histoire de l'architecture cet art qui renferme et règle tous les autres, les obscures origines de la peinture. Quel est le véritable fondateur de l'art florentin? C'est maestro Jacobo, qui, après avoir erré aussi par toute la Péninsule, construisit, sur la montagne d'Assise, foyer des dévotions et de l'art du Moyen-Age italien, cette double église de Saint-François, où il éleva sur un rez-de-chaussée byzantin un premier étage ogival, afin de rendre témoignage aux deux époques entre lesquelles il était comme suspendu. Rendu célèbre par ce magnifique ouvrage, il fut attiré à Florence, où il mourut en 1262, après avoir vu son nom changé pour celui de Lapo, par l'usage du diminutif toscan. On sait, dit M. Quatremere de Quincy, que ce maestro Jacobo était Allemand d'origine. Arnolfo di Lapo, c'est-à-dire Arnolphe fils de Lapo, apprit, au dire de Vasari, à dessiner chez le Cimabué, ce qui signifierait qu'il était un grand architecte avant de connaître le dessin; car, à la mort de son père, et n'étant âgé que de trente ans, il jouissait déjà d'une haute réputation, et, à cette époque, Cimabué, plus jeune que lui de huit ans, et n'en ayant par conséquent que vingt-deux, était sans doute encore l'élève timide des Byzantins.

Arnolfo di Lapo est considéré, à juste titre, comme le père de la Renaissance; mais dans la cathédrale de Santa Maria del Fiore, qui lui a valu cette gloire, au milieu d'une ordonnance presque antique et toute toscane, il employa l'ogive, dont sans doute Jacobo avait introduit le système en Italie, et qui exerça une influence décisive sur l'Ecole de Florence.

Que serait-ce donc si je poursuivais ces recherches dans le nord de la Péninsule? La basilique de Venise et la cathédrale de Milan indiquent clairement, aux deux extrémités de la Lombardie, les deux origines principales de l'art de ce pays. Si le génie de Byzance brille dans les coupoles de Saint-Marc, celui des races tudesques s'élance librement vers le ciel avec les innombrables aiguilles du dôme des Visconti. Qui a donné le plan de ces élégants palais qu'on admire dans toutes les villes intermédiaires, jusque dans Venise même, et dont les ogives, enlacées aux balcons et aux fenêtres, semblent autant de fleurs gothiques épanouies sur une tige orientale? Assise aux bords de l'Adige, Vérone est demeurée jusqu'à nos jours une citadelle germanique à l'entrée du sol italien; elle dut être l'arsenal des arts aussi bien que des armes de l'Allemagne. On y remarque en effet sur les murs de la basilique de Saint-Zénon qui date du XIe siècle, des peintures qui sont supérieures non seulement à celles de Cimabué, mais peut-être à celles de Giotto

lui-même. Les lignes de ces pâles et maigres fresques ont toute la beauté délicate et élancée des œuvres les mieux caractérisées de la seconde époque du Moyen-Age. Scipion Maffei, qui a illustré sa patrie au dernier siècle par les talents les plus divers et les plus élevés, a reconnu au bas de ces ouvrages la date de l'année 1238; et comme Cimabué ne naquit que deux ans après, il en conclut que Vérone avait enseigné la peinture à Florence. Si Maffei avait considéré qu'en 1238 l'empereur allemand Frédéric II était encore maître de Vérone et d'une grande partie de l'Italie, il aurait peut-être compris qu'il était plus important et plus sérieux de se demander si l'École de Vérone et celle de Florence n'avaient pas, toutes deux, reçu l'influence commune d'un principe étranger.

La Germanie est poussée sur l'Italie par un mouvement irrésistible et presque continu; elle y jeta les Cimbres dès le VIIe siècle de la république romaine; elle y vomit, au Ve siècle de l'ère chrétienne, le déluge de barbares qu'elle tenait suspendu dans ses flancs, et dont elle épancha les cataractes de siecle en siècle, jusqu'à ce que Charlemagne lui-même descendit sur cette terre antique pour y restaurer la domination tudesque au nom même de la civilisation de l'Antiquité. Lorsqu'au bout de deux siècles le sang de ce grand homme s'y fut affaibli comme en France,

c'est elle qui y reparut dans la personne de l'empereur Othon, lequel s'étant ouvert un chemin par la possession de Vérone, réunit au xe siècle la Péninsule à ses autres États; c'est elle qui, pendant le xie siècle, vint avec Henri IV y disputer à Grégoire VII le commandement de l'imaginaire empire auquel Charlemagne avait donné deux chefs; c'est encore elle qui, au xiie siècle y envoya ce Frédéric Barberousse qui marqua son passage par de si terribles vengeances, par de si magnifiques fondations; c'est toujours elle qui, au commencement du xiiie siècle, y poussa Frédéric II, et qui, lorsque ce prince en fut chassé par la seconde ligue lombarde, y laissa dans toutes les provinces, dans toutes les cités, dans toutes les familles, ces Gibelins implacables, qui conspirèrent pour elle durant trois siècles, au milieu du massacre de leurs concitoyens et de la ruine de leur patrie. Tant d'armées, tant de princes, purent-ils descendre dans la Péninsule sans y jeter la semence de leur esprit, et plus tard sans y porter le germe des arts qu'on cultivait au nord des Alpes? Pour suivre des plans si constants, pour soulever des passions si vivaces, ne fallait-il pas que l'Allemagne eût alors, au moins sous le rapport de l'autorité et des richesses qu'elle enfante, une civilisation supérieure à celle d'Italie, dont les petites villes, isolées dans leurs franchises particulières, n'avaient

point encore l'émulation et les débouchés d'où vinrent bientôt leurs rapides accroissements.

Mais est-ce dans le sein de l'Allemagne qu'a été constitué le système ogival dont je cherche les traces en Italie? Est-ce l'Allemagne même qui l'a transmis la première et directement à la Péninsule? Lorsque Vasari appelle *tedeschi* les artistes qui traversaient les Alpes et les Apennins au XIII[e] et au XIV[e] siècle, veut-il dire qu'ils venaient réellement des provinces germaniques, ou bien seulement que le sang tudesque coulait dans leurs veines? Ne se sert-il pas du nom de gothique, comme Jules II employait celui de barbare, pour désigner collectivement toutes les races vivant au nord de l'Italie? Questions difficiles, que l'amour-propre des nations complique encore, et sur lesquelles j'espère cependant répandre quelque jour. En ce moment, toutefois, il suffira de les avoir réservées, et de rappeler que je me propose ici d'étudier non pas l'origine du système ogival, mais son influence sur la peinture italienne.

XV

Écoles Florentines.

On nous peint Cimabué (1240-1300), comme un fils de noble famille, entraîné vers la peinture par une vocation irrésistible, formé successivement par les Grecs qui travaillaient à Florence, et par des artistes de Pise, tournant un beau jour son regard de ses modèles vers la nature, s'indignant de

ne la point retrouver dans les pesants symboles que son pinceau avait appris à tracer, prenant alors l'héroïque résolution de s'approcher d'elle, mais écrasé par cette forme byzantine, la seule qu'il connût, ne pouvant en secouer le fardeau, et aboutissant tout au plus à dessiner des yeux, des levres et des nez plus vrais, dans les contours inéluctables de l'art oriental. Nous acceptons entierement cette interprétation : la Vierge peinte sur fond d'or que la Pinacothèque possède, et celle qu'on peut voir au Louvre n'ont rien qui s'écarte sensiblement des types de la première époque byzantine.

Giotto paraît et change la face de l'art italien. N'eut-il donc point d'autre maître que le Cimabué? Les biographes ne nomment que celui-là, et nous réduisent à chercher dans la vie et dans les œuvres du véritable fondateur de la peinture florentine, les secrètes origines de son génie. Angelus di Bondone, c'est le nom véritable de notre artiste, naquit en 1276, d'un laboureur, à la villa di Vespignano, à quatorze milles de Florence. Pâtre, il fut révélé par un hasard à Cimabué, qui le prit dans son atelier. Il commença à se signaler dans la ville même, puis il alla exécuter dans l'église d'Assise des peintures dont le Dante lui avait inspiré le dessin, et dont l'architecture du lieu lui dicta le style. Avec un admirable goût, où l'intelligence revendique sa noble part, il peignit des compositions symboliques

dans les arcs byzantins de la chapelle inférieure; il encadra, dans les ogives du sanctuaire supérieur, des scènes légendaires où la vie se produisit sous des formes à la fois plus réelles et plus élancées. Ayant ainsi fermé le champ de l'époque antérieure, et ouvert celui d'une ère nouvelle, il fut appelé à Pise, et employé à décorer *Campo-Santo;* il put y rencontrer les artistes tudesques que Giovanni Pisano avait accueillis; il dut les retrouver encore à Rome, où il orna la tribune, la sacristie et le pourtour de Saint-Pierre. De Rome, il fut emmené par le pape Clément V à Avignon, dans ce pays de France qui renferme les plus beaux et les plus nombreux ouvrages de l'architecture ogivale, et qui devait avoir aussi ses peintures gothiques. Il fut ensuite convié par les Scaligers à peindre une chapelle de Padoue, et à séjourner à Vérone, où il s'aboucha avec l'école locale qui conserva jusque vers la fin du XVI[e] siècle quelque chose de son germanisme primitif; il fut attiré à Ravennes par le Dante, qui ne tarda pas d'y terminer son double exil. Bientôt à Naples, il peignit des sujets de l'Apocalypse dont le Dante lui avait probablement aussi indiqué les sujets. C'est à cette époque, s'il en faut croire Vasari, que le génie de Giotto prit son entier développement. A Rome, à Rimini, à Ravennes, à Florence où il séjourna quelques années, à Padoue et à Vérone où il retourna,

à Milan où il parut, il exécuta alors ses plus beaux ouvrages. Il est donc à penser qu'il tira un grand fruit des inspirations et des modeles qu'il rencontra dans ses nombreux voyages.

Si l'on pouvait douter du caractère des modifications qu'il subit, on en trouverait un indice certain dans le campanile de la cathédrale, que deux ans avant sa mort, en 1334, il fut chargé de construire aux frais de la république de Florence. Dans quel style conçut-il cet édifice célèbre? C'est Vasari qui répond : *dans le style tudesque de l'époque*. Il y avait alors près de cent ans que l'Allemand Lapo s'était établi à Florence; il y avait près d'un demi-siècle que son fils Arnolfo di Lapo avait dessiné le plan de la cathédrale; mais le monument de Giotto est plus gothique encore que celui d'Arnolfo; et l'on sait quel étonnement éprouva à sa vue Charles-Quint, qui était pourtant habitué à l'efflorescence de l'architecture des Arabes et de celle des Flamands.

Quelle hésitation pourrait rester dans l'esprit de celui qui a vu à Padoue les peintures de la chapelle de l'*Annunziata?* Les figures tracées sur les murs de ce sanctuaire offrent sans doute une harmonie qu'on ne retrouve dans aucune œuvre du génie germanique, je ne sais quoi de coulant, de souriant, d'élégamment animé, qui trahit déjà l'étude et l'imitation de l'antique; mais où ont-elles

pris ces formes sveltes et déliées qui contrastent si fort avec les lourds fantômes des Grecs et de Cimabué? cette expression rêveuse et profonde que l'Antiquité ne connut jamais? ces types consacrés par l'imagination des peuples du Nord, et qui furent dès lors adoptés par l'imagination italienne?

Tant que Cimabué n'avait eu sous les yeux que les formes de l'art byzantin et celles de la nature, ne connaissant pas d'intermédiaire entre ces deux termes, il était demeuré captif dans ses antiques liens, avec le douloureux et stérile sentiment de leur gêne. Tant que les Siennois et les Pisans n'avaient eu, pour s'affranchir des types orientaux, insuffisants au gré de leurs sensations nouvelles, d'autres exemples que ceux de l'antique, ne trouvant pas de transition immédiate pour passer de l'un à l'autre de ces deux systèmes, ils étaient aussi demeurés les esclaves du premier. Mais lorsque Giotto eut découvert dans la peinture ogivale un dérivé de l'art oriental, il s'en servit comme d'une voie qui le conduisit facilement, et par des changements ménagés, à l'étude de la nature et à celle de l'antique, double désespoir de ses devanciers. Je l'ai montré, l'Allemagne a extrait du sein de l'art byzantin le naturalisme qui y était contenu; mais avant de pousser cette méthode aux conséquences qui remplirent la troisième époque, elle avait, dans la seconde, par un effort naturel de

l'esprit occidental, composé tout un ensemble de figures où l'imitation était encore soumise à certains caractères généraux et préconçus. Par cette subordination qui est la source du style, par la maigreur même de ses galbes, l'art gothique a des rapports évidents avec l'art grec; par l'expression de ses visages, il s'en eloigne et s'élève au-dessus de lui. Giotto avait des modèles de l'un et de l'autre de ces deux arts, et il trouva le point où il pouvait les unir pour satisfaire les penchants déjà complexes de son siècle. Sa gloire et les immenses progrès qu'il fit faire à la peinture consistent donc en ce qu'il détermina, dans la péninsule, le passage de l'époque *dorienne* à l'époque *ionienne*, et qu'il composa le principe de celle-ci par la fusion de l'élément ogival, avec une moindre part de l'élément antique qui devait prévaloir peu à peu en Italie, et y amener insensiblement une révolution dernière. Cette interprétation explique non seulement toute l'histoire des écoles ultramontaines, mais encore la merveille de ces Allemands qui, de nos jours, sont allés réveiller dans son tombeau l'art chrétien de l'Italie, et qui en ont si bien mêlé les images avec celles qu'ils avaient empruntées à l'art de leurs ancêtres, que je ne voudrais pas, à la rigueur, d'autre preuve de la fraternité des vieux peintres de Cologne et des vieux peintres de Florence.

Les musées de l'Allemagne offrent des témoignages éclatants de la transformation que Giotto opéra dans la peinture italienne. La galerie de Berlin renferme beaucoup d'ouvrages antérieurs à ce changement, beaucoup de ceux qui en portent la trace. Les premiers, qu'ils appartiennent à l'École de Pise ou à celle de Florence, sont encadrés dans des compartiments carrés, quelquefois ronds; ils sont presque entièrement exécutés avec l'or qui brille toujours dans les fonds, et qui reparaît dans les figures pour former les traits du dessin et les plis de la draperie. Si parfois, à défaut du paysage qu'on n'y voit jamais, ils admettent une décoration monumentale, ils l'empruntent à l'architecture cintrée, dont les proportions se retrouvent ordinairement dans les corps des personnages, toujours dans les têtes graves et fortes. Les seconds, au contraire, sont entourés de cadres découpés en ogives; ils ont banni l'or non seulement de la circonscription des figures, mais encore de la plus grande partie du fond, qui commence à recevoir quelque décoration naturelle. S'ils ne font pas servir l'ogive au plan fondamental des édifices, ils l'emploient toujours comme ornement de détail, surtout dans les trônes des Vierges, où ils la mêlent aux trèfles; quant aux personnages, ils leur prêtent des formes élancées, des têtes ovales, des yeux fendus, une expression

douce et souriante. Les premiers tableaux appartiennent au XIIIe siècle ; les seconds datent du XIVe.

Ce n'est même qu'à la fin de ce siècle que l'ogive semble avoir tout-à-fait entraîné l'École siennoise dans les voies nouvelles. Né à Sienne, Simone Memmi (1284-1344) vécut, comme Giotto son contemporain et sans doute son ami, dans de continuels voyages; par la vérité de ses portraits, par l'élégance de ses figures, il se range au nombre des artistes distingués de la seconde époque. Ambrogio di Lorenzo, qui florissait à Sienne vers l'année 1342, compte au Musée de Berlin une scène légendaire qui se distingue par la naïveté de l'imitation, par la candeur des airs de tête, par la virginité du style. Barna, qui florissait en 1370, et qui est mort en 1380, est représenté, dans la même galerie, par une Madone dont le trône est tout brodé d'ogives, et qui joint encore à la finesse giottesque un élément plus terrible et plus ancien. Taddeo di Bartolo, qui était élève de Bartolo di Fredi, et qui florissait en 1401, peignait la Vierge sous les formes popularisées par Giotto; le Christ sous celles que les Byzantins avaient consacrées. Les deux frères Sano et Lorenzo di Pietro, qui vivaient au commencement du XVe siècle, annoncent déjà, par leur caractère plus dur et plus commun, la décadence de l'École natale; comme

si la fin de cette École voulait en rejoindre les commencements, Matteo da Siena, qui travaillait de 1462 à 1491, revenait volontiers à la gravité de Cimabué.

A Florence même, Taddeo Gaddi (1300-1366), élève direct de Giotto, affermit la révolution que son maître avait faite; il acheva le campanile de Santa-Maria del Fiore, et se distingua par l'expression qu'il sut donner aux physionomies. Il est représenté, dans la galerie de Berlin, par trois panneaux où les ornements et le caractère de l'art ogival sont répandus à profusion. Il forma Agnolo Gaddi (1327-1389), son fils, qui imprima un grand caractère à ses figures. Les deux Orcagna, disciples du Dante autant que de Giotto, portèrent la nouvelle manière florentine dans ces fameuses peintures du Campo-Santo de Pise, où respire encore l'énergique et sombre sentiment de la période byzantine. Spinello (1308-1400), de la petite ville d'Arezzo, à qui l'on donne pour maître Jacopo da Casentino, offre, dans six compositions conservées au Musée de Berlin, tantôt le caractère de l'époque cintrée, tantôt celui de l'époque ogivale. Antonio le Vénitien (m. 1383) transporta l'ardente couleur des mosaïstes de son pays dans l'Ecole de Giotto, que la fresque avait habituée à un coloris plus pâle et plus blond. Stephano de Florence, faisant un autre pas vers le naturalisme,

pressentit le besoin de la perspective. Stephano Tomaso (1324-1356) fut surnommé le Giottino, parce que, dans la féconde époque qui suivit la mort du Giotto, il reproduisit avec habileté les qualités de cet artiste éminent. Gherardo Starnina (1354-1407) se rendit remarquable par une science de dessin inconnue avant lui, et annonça tout ce qui allait suivre. Quiconque aura pu voir les œuvres de l'Ecole que ce dessinateur couronna, et les comparer à cellesqui signalaient au même temps l'Ecole du Bas-Rhin, ne doutera ni de leur similitude, ni des rapports de leurs origines.

A la fin du XIV[e] siècle, s'éleva à Florence une génération qui subordonna et sacrifia de plus en plus à des principes nouveaux les traditions du style ogival. L'architecte Brunelleschi (1377-1444), formé par les professeurs de mathématique qui s'étaient établis dans sa ville, par les ruines de Rome qui devenaient dès lors un objet de curiosité et d'étude, donna d'admirables modèles où le génie de l'Antiquité brillait dans des formes majestueuses et libres. Le sculpteur Donatello (1383-1466) trempa son art aux mêmes sources, sans pourtant lui rien faire perdre encore de sa simplicité. Un autre sculpteur, Lorenzo Ghiberti (1378-1456), qui aux leçons de Starnina avait joint celles des orfévres répandus aussi dès lors en grand nombre à Florence, s'avança davantage vers l'imitation de l'antique, et exerça

une influence plus décisive. Les Médicis enfin, qui commençaient à se placer par le négoce, par le faste, par le goût, à la tête de la république, et qui demandaient pour leurs palais des peintures en l'honneur de l'Antiquité partout renaissante, contribuèrent à modifier les tendances de l'art. Lorsqu'au milieu du XVe siècle, les Grecs échappés à la prise de Constantinople, offrirent à l'Italie leurs manuscrits et leur science, pour prix de l'hospitalité qu'ils imploraient, ils ne donnèrent point, comme on le croit généralement, le signal de la Renaissance; le Dante et Giotto l'avaient inaugurée, dès le commencement du XIVe siècle, sous des formes propres au christianisme; et avant que ce même siècle fût arrivé à son terme, Brunelleschi, Ghiberti et les Médicis l'avaient rendue maîtresse absolue, en ouvrant pour l'Italie le seuil de la troisième époque.

L'artiste qui, le premier, appliqua ces nouvelles dispositions à la peinture, se nommait Paolo Uccello (1389-1472). Elève d'Antonio le Vénitien, il avait appris de l'Helléniste Manetti les lois de la perspective linéaire dont il passe communément pour l'inventeur; par cette découverte, il acheva de faire descendre sur terre et d'assujettir à la réalité l'art qui avait jusqu'alors poursuivi ses rêves et inscrit ses symboles dans le ciel éclatant et indéfini des Byzantins. Du reste, il avait sans cesse sous les yeux le portrait de

Brunelleschi et celui de Donatello; il orna le palais des Médicis de peintures d'animaux, dont il avait des volières pleines, et dont il tira son surnom. Son contemporain Massolino da Panicale (1378-1415), élève de G. Starnina et de L. Ghiberti, était orfévre, sculpteur et peintre, comme le second de ses maîtres; avec lui commença, au sein de l'Ecole florentine une tradition particulière que nous allons voir se développer sans interruption jusqu'à Michel-Ange. Elle consista, comme celle de Nuremberg, dont les adeptes ont de singuliers rapports avec les siens, dans ce sentiment accusé du dessin qu'enfante l'orfévrerie, et dans cette distribution plus savante des clairs et des ombres que la pratique de la gravure dut enseigner; elle ajouta à ces deux qualités une intelligence et une imitation plus habiles de l'antique. Massolino alla à Rome, y étudia les chefs-d'œuvre que la terre restituait tout à point au génie humain, revint à Florence, aida Ghiberti dans la confection de ces fameuses portes du baptistère auxquelles tous les grands talents de ce siècle touchèrent, et entreprit, dans l'église des Carmes, les peintures de l'histoire de Saint-Pierre, qui, lorsque Masaccio les eut achevées, décidèrent la révolution annoncée par Paolo Uccello. Thoma di San-Giovanni, surnommé le Masaccio (1401-1443), recueillit, comme il arrive souvent, le fruit des travaux de Panicale, son maître. Il emprunta quelque chose à

toutes les formes de son temps, à l'architecture son goût et sa grande ordonnance, à la sculpture et à l'orfévrerie leurs reliefs, leur dessin ressenti, le jeu riche de leurs lumieres, et il composa avec ces éléments un ensemble parfait qui est demeuré jusqu'à ce jour comme le type même de la peinture moderne. La Pinacothèque de Munich possède quatre pages de cette main que le poison glaça avant l'âge.

Alessio Baldovinetti (1425-1499), dont j'ai vu des pages curieuses à Munich et à Berlin, avait été élève de Paolo Uccello avant d'être celui de Masaccio. Au plaisir qu'il prend à dessiner des commencements de paysage dans ses fonds, à sa manière encore rude, on reconnaît que les leçons du premier maître n'ont point été effacées en lui par celles du second. Il eut pour élève un orfévre, Domenico Corradi (1449-1493), que son goût pour les fleurs de son premier métier fit surnommer le Ghirlandajo. Celui-ci, dont on peut voir au Louvre une page admirable, est représenté à Munich et à Berlin par de nombreux ouvrages, où l'on distingue le beau caractère de la Renaissance mêlé à de fréquents souvenirs des époques antérieures, et la double tendance de ce noble style florentin qui ne redoute ni l'apreté ni la vie. Ghirlandajo fut un des grands artistes du xve siècle; il appartient, on peut le dire, à la plus glorieuse génération

de Florence, à celle qui fut complice de la splendeur de Médicis, et qui alla révéler à Rome, soumise à d'autres traditions, la puissance d'un art nouveau. Pour lui, il eut encore un autre honneur, il fut le maître de Michel-Ange.

Parmi les élèves directs de Masaccio se distingua Fra Filippo Lippi (1400-1469). Ce moine fougueux, non content d'avoir enlevé une novice du couvent des Carmes, eut encore l'audace de substituer le portrait de sa maîtresse au type de la Vierge que l'art avait jusqu'alors transformé sans le profaner. Berlin possède de lui deux pages où l'on voit l'expression s'amoindrir considérablement, le contour gagner en finesse, le paysage acquérir de la pompe et de l'étendue. Alessandro Botticelli (1437-1515), avant d'entrer dans l'atelier de Filippo Lippi, avait été orfévre, comme le Ghirlandajo, avec lequel il travailla à la premiere décoration de cette chapelle Sixtine, qui sembla être, dans Rome, une propriété héréditaire du genre florentin; comme le Ghirlandajo il se fit aussi remarquer par une vigueur qui n'excluait pas l'habileté, quoiqu'elle fût poussée presque à la rudesse. Il est représenté à Dresde par une Adoration des Mages dont le dessin et les draperies, modelés sur les travaux de son premier métier, ressemblent aux œuvres de la troisième époque allemande; à Berlin, par une Vénus qui rappelle celles de Lucas Kranach. Il forma l'enfant

né des passions de son maître, Filippino Lippi (1460-1505), qui, plus sec encore dans sa couleur, plus affecté dans ses expressions, donna un soin particulier à ses paysages. Un autre imitateur de Filippo Lippi, grand amateur de grottes, de mers et de montagnes, Andrea di Castagno (1406-1480), que son humeur noire fit surnomer *dell' impicati* (des pendus), couronna par un crime odieux un progrès important qu'il effectua au sein de l'Ecole florentine. A cette couleur pâle, et quelquefois crue, que l'habitude des fresques, peut-être aussi l'exemple des vases antiques, avaient maintenue depuis Giotto, il fit succéder un coloris plus vif et plus chaud. Antonello da Messina (1447-1496) est, à ce qu'on croit, le premier Italien qui apprit d'un élève des Van Eyck, de Roger de Bruges, le procédé de la peinture à l'huile; il l'enseigna à Venise où il l'enflamma encore au feu des mosaïques grecques; un Vénitien qui s'appelait Domenico l'apporta à son tour à Florence, où il ne le fit connaître qu'au Castagno, et où bientôt il mourut assassiné. A sa dernière heure, le Castagno avoua le meurtre qui l'avait fait l'unique dépositaire d'un secret, grâce auquel les derniers Florentins reconquirent cette brillante pourpre byzantine dédaignée par les fondateurs de leur École. Son principal élève Antonio Pollajuolo (1427-1498), était à la fois peintre, sculpteur et graveur. Il commença à joindre l'étude

de l'anatomie à celle de l'antique, et donna ainsi une grande importance au nu. Sa science et sa vigueur impressionnèrent vivement Michel-Ange; cependant les trois tableaux qu'on lui attribue à la Pinacothèque, qui sont tous sur bois, dont l'un est même peint sur fond d'or avec des compartiments, annoncent un artiste plus tourné vers les anciennes traditions que vers les nouvelles méthodes. Au Musée de Berlin on voit un Saint Sébastien qu'il a peint d'une couleur très pâle, comme s'il n'avait point encore profité des crimes de son maître. Voilà ce que produisit, durant le XVe siècle, l'influence de Ghiberti.

De l'atelier de Donatello sortit une autre suite de peintres. Andrea Verrochio (1432-1488), son élève direct, est surtout célèbre pour avoir travaillé le bronze avec une perfection inconnue à ses contemporains. Son chef-d'œuvre, la statue de Bartolomeo Colleoni, qui orne la place de Saint-Jean et Saint-Paul à Venise, allie toute la simplicité du génie antique à cette fierté rude et intime qui caractérise le génie moderne. Le Verrochio excella aussi dans la musique et dans la peinture. Berlin conserve une Vierge dans laquelle il unit, à la grâce naïve de la seconde époque, une austérité nouvelle; Munich possède deux tableaux de sa main, remarquables par le sentiment sculptural qu'il transmit à ses disciples. Perugin, qui appar-

tient à une autre École, fut au nombre de ceux-ci. On compta aussi parmi eux Lorenzo Sciarpellioni (1453-1531) à qui on donna le nom du Credi, dans l'orfévrerie duquel il avait débuté. Lorenzo di Credi eût pu être un peintre original, comme il est facile d'en juger à la magnifique page qui porte son nom au Musée du Louvre, et où l'on admire un mélange singulier des sculptures de son maître, du coloris déjà répandu des Flamands, de leur naturalisme, des formes élancées de l'art gothique, des figures correctes et souriantes de l'art païen. Dans la Sainte-Famille qui orne la galerie de Munich, dans l'Adoration des Mages renfermée au Musée de Berlin, le même artiste trahit l'imitation d'un de ses condisciples qui l'emporta dans son tourbillon.

Celui-ci est le grand Léonardo da Vinci (1445-1520) dont Forence abrita le berceau, Milan le génie, la France le tombeau : artiste sublime qui résuma dans une forme nouvelle celle de l'époque cintrée et celle de l'époque ogivale ; qui réunit le grandiose à la grâce et les poussa à la perfection ; contenant en essence la force de Michel-Ange et la douceur de Raphaël; antique et philosophe avant eux et peut-être plus qu'eux ; mariant sans effort les inflexions les plus solennelles et les plus aiguës aux lignes les plus ondoyantes, aux caprices les plus fins ; mettant le sourire du Bacchus

grec sur les lèvres de toutes ses figures, sur leur front une majesté souvent aussi terrible que celle des Byzantins; ayant substitué le premier à l'extase des types chrétiens ravis vers le ciel, la réflexion puissante de l'homme représenté dans le gouvernement et dans la possession de lui-même; du reste, universel et touchant par sa pensée à tous les mondes, par les formes de son talent à tous les arts, par celles de son pinceau à toutes les écoles. La Pinacothèque possède deux pages de cet illustre maître, une Sainte Cécile et une Madone, dont le délicieux coloris m'a fait regretter tout ce qu'ont perdu, par la mauvaise disposition des lieux ou par une incurie plus déplorable encore, les chefs-d'œuvre de notre Louvre; elle renferme aussi trois tableaux de Bernardino Luini (1460-1530), que le Vinci forma à Milan, et qui quelquefois confondu avec lui, s'abandonne cependant plus entierement à la grâce, et témoigne en cela de l'influence de l'Ecole romaine qu'il fréquenta. Si remarquable que soit l'École milanaise ravivée par Léonard, qui vint mêler le dessin des Florentins aux traditions gothiques du lieu et à une certaine imitation du coloris vénitien, nous ne nous détournerons pas davantage de notre but pour la considérer.

A Florence même, Baccio della Porta (1469-1515), connu sous le nom de Fra Bartolomeo, se forma sur les œuvres du Vinci. S'il rappelle seulement les

procédés du maître, son coloris, son dessin, sa belle manière de draper, et non point son esprit, ni la profonde et voluptueuse ironie de son paganisme, c'est que, réveillé par le souffle puissant de Savonarole, le christianisme avait allumé au milieu de la ville des Médicis un bûcher qui faillit dévorer toute la Renaissance, les marbres et les idées antiques. La papauté, complice du siècle, en fit dresser un autre sur lequel, au nom du dogme, elle brûla l'homme qui venait ranimer la foi dégénérée. Inconsolable de la mort tragique de son maître, Baccio entra dans un couvent; mais lorsqu'il y reprit le pinceau, s'il évita de reproduire les types païens, impuissant à restaurer ceux du christianisme, il tourna ses yeux vers la réalité et essaya vainement de la diviniser. Le jeune Raphaël, qui vint alors visiter Florence, et à qui il communiqua la science de ses maîtres, lui révéla les traditions d'une école plus véritablement religieuse. Des trois pages de Fra Bartolomeo qu'on voit à Munich, la plus belle a été exécutée sous l'influence du Vinci, les deux autres appartiennent à son second style dont la gravité dissimulait mal le naturalisme; une *Assomption* qui est exposée au Musée de Berlin appartient à la même manière.

Michel-Ange Buonarotti (1474-1563) fut moins frappé de la grâce et du coloris des élèves du Donatello, que de la vigueur et du dessin de ceux de

Ghiberti, parmi lesquels nous avons compté Domenico Ghirlandajo, son maître. Si Léonard avait pu faire œuvre de génie en traduisant les statues antiques sur la toile, Michel-Ange aurait cru commettre un plagiat vulgaire en les reproduisant par le marbre; sa peinture, qui procéda de sa sculpture sortit, comme elle, et s'avança bien au-delà du cercle étroit de l'imitation. La matière qu'on l'accuse d'avoir adoré, ne le tint pas captif davantage. Il apprit de l'Antiquité à se soumettre la nature, et de la nature à échapper à l'Antiquité. C'est sa gloire immortelle et mal comprise encore. Comme les anciens, grâce à leurs exemples et aux études de ses prédécesseurs, il parvint à saisir l'essence des êtres vivants; grâce à son seul génie, il appliqua cette méthode antique à la physionomie moderne avec une audace inconnue avant lui. Phidias, plein de l'Idéal égyptien, Michel-Ange, pénétré de l'Idéal grec, généralisèrent tous deux les formes de leur temps, en omettant ou en amplifiant les détails de ces formes, d'après la conception nécessaire de l'être qu'ils voulaient représenter. Lorsque Phidias donna à toutes les parties de ses corps un mouvement particulier, une réalité véritable, il s'éloigna des Egyptiens, qui sacrifiaient les accessoires à l'ensemble jusqu'à les anéantir; mais il se rapprocha d'eux par la puissance de ses angles, et par le soin qu'il mit à ne laisser sentir les membres qu'à tra-

vers le voile des draperies, ou, s'il les montra à découvert, en balançant leurs diversités de façon à les ramener à une unité évidente. Ainsi il emporta le prix de cette harmonie imposante sans dissonances qui constitue la beauté. Michel-Ange se distingua des Grecs en soulevant les draperies, et jusqu'à l'épiderme humain, pour faire saillir sur les membres d'autres parties cachées, des os, des fibres, des chairs qui demandaient à révéler leur vie propre; mais il imita aussi les anciens, en n'ouvrant les entrailles de l'homme que pour y manifester le principe secret de son existence, en présentant tous les détails de son organisation par leur côté nécessaire, en les faisant converger vers une unité d'autant plus puissante, qu'elle est le produit de quantités plus différentes et de rapports plus savants. La plupart de ses figures ressemblent à des paroles mystérieuses qui envelopperaient je ne sais quels oracles d'où dépendrait notre destinée. Elles possèdent ce don et leur rude majesté en commun avec les vieilles peintures byzantines, dont, à son tour, l'école florentine reproduisit ainsi le caractere dans ses moments suprêmes. Comparable pour l'énergie aux monuments des époques les plus reculées, admirée pour la science entre ceux des plus avancées, sublime au milieu de la décadence dont elle fut complice, l'œuvre de Michel-Ange ne pourra porter ses fruits parmi les modernes qu'au-

tant que l'intelligence aura repris ses droits sur la nature, et la saura faire parler à son gré.

Après ce géant, Florence produisit un homme capable de marcher dans la même voie avec des facultés bien différentes. Vannucchi, plus connu sous le nom d'Andréa del Sarto (1488-1530), commença par travailler dans une orfèvrerie, d'où il passa chez Giovanni Barile, sculpteur sur bois, que Raphaël employait; il traversa ensuite l'atelier de Pier di Cosimo, célèbre pour les grotesques dont il ornait les palais; en réalité, il se forma sur les fameux cartons de Léonard et de Michel-Ange, qui furent l'école de tous ses contemporains, et auxquels il joignit le souvenir de Raphaël, l'étude de l'antique, l'inspiration de son tendre et triste génie. Au Musée de Paris, sa *Charité* montre ce qu'il avait emprunté au style grandiose de Michel-Ange; au Musée de Munich, ses Saintes-Familles font voir comment il savait unir l'enjouement sévère du Vinci à la grâce plus délicate du divin Sanzio; à Dresde, son Mariage de sainte Catherine le représente emporté au-delà même de la grâce souriante du Corrége; il s'était cependant composé un type particulier, en soumettant la nature de son temps à une analyse dans laquelle il fondit la puissance des Florentins et la beauté de l'école de Rome, sous l'impression de je ne sais quelle mélancolie irrémédiable; il fit soupirer ses figures jusque dans

le ciel, comme si elles avaient à pleurer le bonheur perdu, la gloire inutile, la foi envolée, l'art s'ensevelissant dans son triomphe même. Giorgio Vasari (1512-1574), élève de Michel-Ange et d'Andréa del Sarto, marqua la décadence par ses peintures, qui rappellent l'anatomie de ses maîtres sans leur Idéal, et par son livre, qui fut une sorte de convoi un peu désordonné de tous les artistes de l'Italie. Un autre disciple des mêmes peintres, Giacomo Carucci (1499-1558), surnommé le Pontormo, débuta avec assez d'éclat dans la voie mixte d'Andréa del Sarto, pour mériter à la fois l'admiration de Michel-Ange et celle de Raphaël; mais saisi au milieu de ses succès par le naturalisme que Buonarotti avait couvé sous ses puissantes ailes, et qui était le vertige du siècle, il essaya, comme on peut s'en convaincre en considérant un petit tableau conservé au Musée de Dijon, d'imiter Albrecht Duerer, dans lequel l'Italie voyait alors avec admiration le représentant le plus habile de ce système. Aussi ne légua-t-il aux trois générations des Allori, connus sous le nom de Bronzino, qu'un art réduit à la représentation de la nature, c'est-à-dire voisin de son dépérissement.

Cette grande école toscane ne veut pas être interrogée plus long-temps; elle commença avec la prospérité de Florence, elle finit avec sa liberté; elle naquit lorsque le bruit des armes de l'Allemagne eut

réveillé le sentiment de l'indépendance italienne ; elle s'éteignit lorsque la commune patrie, déjà déshéritée de son commerce par les vaisseaux des Espagnols, eut encore été privée de son état politique par leurs soldats, qui vinrent reprendre la querelle séculaire des Allemands. Dans cet intervalle, où nous n'avons pu noter toutes ses gloires, elle avait accompli trois grandes révolutions : durant la première, depuis Giotto jusqu'a Paolo Uccello, elle avait fait dominer l'art ogival sur l'art antique, et le principe de celui-ci sur le naturalisme ; pendant la seconde, depuis Paolo Uccello jusqu'à Léonardo da Vinci, elle avait subordonné les traditions chrétiennes et les formes modernes à l'imitation de l'antique ; pendant la troisième, depuis Léonardo da Vinci jusqu'au Pontormo, elle avait tenté de s'affranchir à la fois des traditions ogivales et du goût antique, pour idéaliser directement la nature, dont elle devint aussitôt l'esclave, ayant perdu presque en même temps l'enthousiasme de la foi, celui de la philosophie, celui de la liberté.

XVI

Écoles de l'Ombrie et de Rome.

Au commencement du XVe siècle, tandis que l'École florentine inaugurait le dessin animé et opulent de la Renaissance, un grand nombre d'artistes italiens demeurèrent fidèles au style doux et élancé de la seconde époque, dont la tradition se perfectionna et se maintint jusque vers le milieu du XVIe siècle. Long-temps accablés par le mépris

ou par le silence, ces artistes archaïques ont reçu de nos contemporains une illustration tardive et méritée. Mais au lieu de les rattacher au principe général d'où ils procédèrent, on a cherché, hors de la donnée même de l'art, tantôt dans l'action physique d'un climat particulier, tantôt dans l'influence supérieure des croyances, la raison de leur caractère commun; c'est ainsi qu'on leur a donné, selon le point de vue, tantôt le nom de maîtres *ombriens*, parce que quelques uns d'entre eux résidèrent dans l'Ombrie, tantôt le nom de peintres *mystiques*, parce qu'en effet ils conservèrent plus purement et plus long-temps le sentiment ou les apparences de la religion. Ces deux dénominations me paraissent également insuffisantes, la première ne pouvant s'appliquer au Fiesole, qui donna l'exemple de la persistance dans les anciennes pratiques, quoique par sa naissance et par ses œuvres il doive être compté parmi les Florentins; la seconde ne convenant point au Pérugino, qui, bien que décrié par son caractère et par ses mœurs, fut la gloire suprême de l'École archaïque.

Après avoir défini, comme je l'ai fait, le principe ogival, après avoir esquissé l'histoire de la révolution qu'il occasionna dans la peinture italienne, il n'est sans doute pas besoin que je range, sous des classifications factices, les ouvrages qu'il produisait à Florence, à Sienne, à Urbin, à Pérouse, dans

toutes les montagnes des États-Romains, à Bologne, à Ferrare, à Venise, dans la plupart des villes du nord de l'Italie, tandis que la Renaissance poursuivait, dans les mêmes contrées, le développement parallèle et souvent moins heureux de ses richesses. Je veux néanmoins détacher ici, de la souche commune, sous le nom déjà accrédité d'École ombrienne, quelques maîtres renommés sur la tradition desquels Raphaël assit les fondements de l'École romaine.

L'École de l'Ombrie, celle de Rome, qui se tiennent par les liens les plus étroits, résument les deux tendances contraires du monde moderne. La première, ayant eu son siége principal à Pérouse, en face de la montagne d'Assise, fut naturellement la plus haute expression de l'art chrétien de l'Italie; la seconde, fondée au milieu des monuments et des chefs-d'œuvre de la ville éternelle, représente au plus haut point la renaissance de la beauté païenne. Voilà les divergences, voici les similitudes. Ces deux écoles s'abstinrent également du naturalisme, pour poursuivre, celle-là l'Idéal chrétien, celle-ci l'Idéal antique. Mais évidemment le goût de l'Antiquité soutint la première dans son essor, tandis que la chasteté du christianisme préserva la seconde des excès du principe païen qu'elle développa; en sorte que la mère annonçait déjà les passions de la fille, et que la fille conservait les vertus de sa mère.

A peu près vers le temps où, sous l'influence de Ghiberti, Panicale et Masaccio conduisaient la peinture vers l'imitation de l'antique et de la réalité, il y avait à Florence, dans un couvent des Dominicains, un saint homme qui s'appelait Santi Tosini avant d'y entrer, qu'on nommait Fra Giovanni da Fiesole depuis qu'il avait fait sa profession, qu'on nomme Fra Beato Angelico depuis qu'il a été canonisé par l'Église. La miniature, cet art tout monastique sur lequel il faudrait faire une étude spéciale, fut sa première école, et lui inculqua sa naïveté, son zèle minutieux, ses angéliques expressions; Fra Giovanni quitta ce genre sans en répudier les qualités; à Florence, à Rome, où l'appela le pape Nicolas V, et où il mourut en 1455, il peignit des fresques qui portent la trace délicate des célestes visions de son esprit, et devant lesquelles les artistes païens du siècle suivant étaient encore en admiration. Le Louvre contient un de ses plus beaux tableaux, semblable à une grande enluminure, qui offre les signes de la perfection même de l'art à côté de ceux de son enfance. On croirait voir la grâce pure, vêtue de sa robe immaculée, apparaître au milieu de splendeurs du ciel byzantin, et laisser tomber sur la terre son premier sourire tout empreint encore des ineffables délices de l'extase. Le Musée de Berlin renferme, entre autres pages d'une élégance exquise, un Jugement der-

nier que la même main a tracé dans une triple ogive, et où elle a répandu ses ravissements familiers sur de beaux anges bleus qui m'ont involontairement rappelé ceux de meister Stéphan. Auprès de Fiesole se forma Benozzo Gozzoli (1400-1478), qui acheva sa carrière à Pise, où il peignit une des plus vastes et des plus belles parties du Campo-Santo. De cet artiste, Berlin conserve quelques figures de saints qui présentent aussi les caractères de l'école de Cologne. Dresde possède un tableau de la *Manne* dont le beau dessin fait pressentir Raphaël. Sous le même maître étudia Cosimo Roselli, qui vivait encore en 1496, et qui, comme on peut en juger d'après les nombreux tableaux exposés dans la galerie de Berlin, tout en restant fidèles aux types et aux proportions consacrés, fut souvent séduit par le luxe et par le naturalisme de la Renaissance. Le fils et l'élève de celui-ci, Pier di Cosimo (1441-1521), est représenté à Berlin par une Vénus qui montre l'École du Fiesole conservant, jusque dans les sujets de la mythologie, quelque chose du dessin délié et de la chaste manière des gothiques.

Gentile da Fabriano, qui avait pris son nom d'une petite ville de l'Ombrie où il était né, et qui, selon toute apparence, était dans la fleur de son talent vers l'an 1425, a été considéré tantôt comme l'élève, tantôt comme le condisciple de Fra Beato Angelico. Moins tendre, moins doux par l'expres-

sion que le Fiesole, il règle avec plus de décision toutes ses lignes sur le style ogival, en même temps qu'il modèle de plus près ses airs de tête sur la nature. Fra Giovanni est le représentant de l'archaïsme de l'Italie moyenne, où la forme ogivale est toujours plus ou moins subordonnée à la forme cintrée. Gentile da Fabriano a puisé un caractère plus franchement tudesque dans les voyages qu'il a faits au-delà des Apennins. Il visita Venise, Brescia et sans doute aussi Vérone, avant d'aller exercer à Rome une sorte de domination. Son affinité avec les écoles gothiques de l'Allemagne est incontestable pour qui a visité le musée de Milan; c'est à elle assurément qu'il dut l'enthousiasme de Roger de Bruges qui apporta dans la Péninsule le secret de la peinture à l'huile, et qui le proclama le premier maître italien. Une autre ville de l'Ombrie, Foligno, produisit Niccolo Fulignate qui travaillait en 1465, et qui, avec Fiorenzo di Lorenzo (fl. 1487), paraît avoir frayé de plus près les voies au Pérugin.

Pietro Vanucci (1446-1524), appelé le Pérugin du nom de la ville qu'il illustra, fit accomplir une nouvelle transformation à cette école en l'abouchant avec le génie antique. Nous avons vu qu'il avait reçu à Florence les leçons d'Andréa Verrochio; il n'est pas moins certain, quoi qu'on ait dit de nos jours, qu'il étudia à Pérouse d'abord sous Benedetto Buonfigli, qui participait au naturalisme

florentin, ensuite sous Pietro della Francesca (1397-1484), qui lui enseigna la perspective. S'il fut un temps où le caractère chrétien des œuvres de Pérugin empêchait qu'on en sentît la beauté, faudra-t-il aujourd'hui commettre une injustice semblable en refusant de reconnaître l'influence de l'Antiquité dans ces admirables peintures? La Pinacothèque de Munich en possède trois, à côté desquelles, je l'avoue, les Vierges mêmes de Raphaël m'ont paru perdre de leur divinité. L'art produit rarement des impressions aussi profondes, aussi exquises, aussi sûrement adressées au plus tendre et au plus pur du cœur, que celles qu'un homme impartial est capable de recevoir à l'aspect de ces êtres suaves, mélancoliques et ravis, vases pétris d'une matière angélique qui élèvent au ciel le parfum des douleurs et des adorations de la terre. Sans doute aussi, lorsque la réflexion peut se faire jour à travers le saisissement d'une telle vue, elle découvre facilement que ces corps élancés, que ces têtes tournées en haut et assez souvent penchées sur l'une ou l'autre épaule, que ces expressions de tristesse et de béatitude, que cette composition dont toutes les lignes sont ordinairement verticales et parallèles, qu'enfin tout cet ensemble qui aspire directement à Dieu par chacune de ses parties, appartient à un ordre d'idées et de formes que l'Antiquité a ignorées et qui se sont dé-

veloppées à l'ombre des ogives du Moyen-Age. Mais qui a changé la roideur des gothiques en la suavité de Pérugin? Qui lui a appris à assouplir des contours jadis si arrêtés, à marier d'une si merveilleuse façon ses angles et ses lignes droites, à faire paraître l'émotion même de la grâce là où l'on ne voyait autrefois que son sourire, à idéaliser surtout les montagnards de l'Ombrie, au point de pouvoir substituer impunément leurs figures aux types consacrés? qui lui a enseigné, en un mot, les ressources du dessin? Je dirai plus, qui lui en a transmis la manière? Dans Florence, livrée à toutes les passions ardentes, à toutes les recherches profanes, la Renaissance avait dû aboutir à Léonard et à Michel-Ange; mais c'est elle aussi qui produisit le Pérugino, sur la montagne de Pérouse, au milieu de ces belles solitudes apennines que le sanctuaire d'Assise remplit de sa religion.

Parmi les élèves de Pérugin, Paris Alfani, Gérino de Pistoia, Louis d'Assise, se distinguèrent par leur fidélité à l'enseignement qu'ils avaient reçu. Si j'en juge d'après les tableaux que j'ai vus à Berlin, Tibério d'Assise, qui vivait en 1524, amoindrit l'expression du maître; Marco Zoppo, qui florissait en 1500, se livra davantage au luxe de la Renaissance, et donna à ses draperies le style riche et dur des orfévreries allemandes; Gianicola (1478-1544) porta dans sa couleur plus argentée que celle de

Perugin, dans son dessin plus large une réserve qui n'excluait pas un sentiment plus vif du paysage; Bernardino Pinturichio (1454-1513) réunit la plupart des qualités diverses de ses condisciples : tout en conservant la grâce délicate des formes ogivales, il accorda aux figures une réalité, aux mouvements un naturel, aux attitudes une noblesse, aux draperies une recherche, aux expressions même je ne sais quoi de terrestre et de juvénile tout ensemble, qui offrent un charme infini. Conduite à ce point, l'école allait tomber dans le naturalisme, lorsqu'un divin génie la sauva en la transformant par un nouveau sentiment de l'antique.

Raphaël Sanzio (1483-1520), avant que de sortir d'Urbin, avait reçu de son père des exemples qu'on a trop dédaignés, et qui étaient le résumé de toute une série locale de peintres gothiques ; auprès de Pérugin, il rencontra et atteignit bientôt, grâce aux dons exquis de sa nature, l'Idéal des pieux modèles qui avaient occupé son enfance. Parvenu à cette perfection, dont le *Sposalizio* de Milan est le miracle, son génie, qui devait aborder toutes les grandes manières et toutes les grandes idées de son temps, se mit à l'école des Florentins; il y étudia, non pas Michel-Ange, comme l'ont dit ceux qui n'ont vu, dans l'histoire de l'art au XVIe siècle qu'un débat entre ces deux grands artistes, mais Florence tout entière, c'est-à-dire l'Antiquité, la

science qu'elle avait enfantée, l'anatomie qui était venue lui porter secours, le coloris que les communications de Venise et de Bruges avaient appris aux Toscans à raffermir et raffiner, la pensée enfin qui était chez eux à la fois plus grandiose et plus humaine qu'au milieu des rêveries paradisiales de Pérouse. Mais il demeura fidèle à lui-même tout en recueillant les traditions qu'il s'assimila avec une sage lenteur. Il avait visité Florence dès 1503; en 1508, il fut appelé à Rome par son parent Bramante, élève des architectes gothiques de Milan, comme il l'était lui-même des peintres gothiques de l'Ombrie; alors cependant, ayant à peindre la Dispute du Saint-Sacrement dans la salle *della Segnatura*, il fit encore des emprunts au style tudesque de ses premiers maîtres pour représenter les gloires de son ciel; mais déjà, dans la zone inférieure de cet ouvrage, parmi les docteurs qui édifient sur la terre les fondements de l'Église, il montra uniformément la manière plus animée, le geste plus mâle de l'École florentine; il sembla avoir tout donné à cette innovation dans l'*École d'Athènes*, où non seulement le ciel, mais le christianisme lui-même avait disparu, afin qu'au Vatican, dans une seule salle, en deux pages divines, la même main traçât le symbole du monde antique, celui du Moyen-Age et l'histoire des laborieux partages du monde moderne. Poursuivant alors la phase païenne de sa

vie et de son époque, et tout occupé, apres la mort de Bramante, à relever les ruines et les idoles de la Rome ancienne, il représenta bientôt, dans l'habitation du banquier Chigi, cette Galathée, par laquelle il parut recommencer l'art athénien lui-même. L'élève de Pérugin survivait pourtant dans l'imitateur des Florentins et des Grecs; c'était encore lui qui donnait une incomparable élégance à ces sibylles de *Santa Maria della Pace*, rivales des énergiques figures de Michel-Ange, une délicatesse ignorée des anciens à ces Muses du Vatican dont les draperies et l'attitude semblent dérobées aux sculptures du Parthénon. C'était lui aussi qui planait noblement jusqu'à la fin au-dessus de la réalité, cédant seulement en un point, forçant la grâce à livrer son sourire le plus attrayant, que Phidias aurait sans doute contenu davantage, mais que le progrès de l'expression et de la vie modernes emportaient nécessairement. C'était lui surtout qui, au milieu de tant d'autres diversions profanes, peignait toutes ces Madones, de plus en plus voluptueuses et changeantes, mais sans cesse idéales, dont le type réunissant celui de la Vénus antique et celui de la Vierge chrétienne, demeura l'abrégé de la Renaissance et de la poésie du peuple italien; ce fut lui enfin qui rendit un culte insatiable à la beauté, dont son nom et sa personne même sont devenus l'image pour les modernes. Il subsistait entier après

de telles transformations, lorsque les Vénitiens ayant ébloui la Péninsule par l'éclat de leur coloris, ce pinceau qui ne voulait ignorer aucune perfection de son art résolut de lutter aussi avec eux. Oui, c'est encore l'élève du Pérugin qui a inspiré la partie céleste du tableau de la *Transfiguration;* c'est le disciple des Florentins qui a tracé les apôtres agités dans la partie inférieure de cette scène sublime; c'est le rival de Venise qui a peint toute la page; en sorte que ce chef-d'œuvre de la peinture termina et résuma en même temps la carrière de son immortel auteur.

Les galeries de l'Allemagne contiennent des ouvrages où l'on peut suivre les transformations successives du peintre d'Urbin. On voit à Berlin une Madone de Giovanni Sanzio, dont le type, tout différent de celui du Pérugin, a été importé par Raphaël dans l'école de ce dernier maître, et persiste encore dans notre *Belle-Jardinière.* On n'a point suffisamment reconnu ni le talent de celui qui a transmis ce type à son fils, ni la piété de celui qui l'a reproduit en mémoire de son père. Une Vierge au Chardonneret, une Adoration des Mages, que possède le Musée de Berlin, appartiennent à l'époque où Raphaël était l'élève fidèle de Pérugin. Dans la même collection, un Christ debout dans son tombeau marque le moment où le disciple est sur le point de s'affranchir de la tutelle du maître;

une Madone, datée de 1508, marie à une beauté déjà plus mâle je ne sais quel air fin et spirituel où l'on sent l'influence non seulement du style des Florentins, mais encore de la civilisation élégante et libre de leur ville. Deux tableaux qui sont renfermés à la Pinacothèque de Munich complètent le développement de la même phase : l'un représente une Vierge qui tient l'Enfant assis sur sa main; l'autre est une Sainte-Famille, pyramide étudiée avec une recherche dont l'artifice est compensé par une exécution toute chaste encore et toute juvénile. La Madone de Saint-Sixte, que possède la galerie de Dresde, est l'un des ouvrages les plus importants de la troisième manière de Raphaël, et, sans doute, le plus beau tableau qu'il y ait en-deçà des Alpes. Le coloris m'en a semblé plus clair que celui de la plupart des pages du même temps, quoiqu'il se condense déjà pour revêtir les physionomies, et qu'il jette une flamme mystérieuse et toute vénitienne sur le corps de l'Enfant. Ce Jésus respire une majesté que la direction sensiblement divergente de ses yeux rend presque terrible; la Vierge est émue, comme si elle sentait que c'est la foudre même qu'elle porte, et qu'elle n'attendît pourtant que des bienfaits de sa puissance. Sainte Barbara, qui se détache au-dessous de la Vierge, sur les pâles clartés du ciel, est une des plus heureuses figures que Raphaël ait compo-

sées, en unissant la beauté grecque à la grâce chrétienne; saint Sixte, qui fait le pendant de la sainte, et qui a donné son nom au tableau, offre un type assés médiocre, doué, comme tous les autres, d'une vie dont il semble toujours qu'on soit près d'entendre le souffle. Cette illusion, si bien ménagée que le caractère tout céleste de la composition demeure intact, est produite au plus haut degré par les deux têtes d'anges qui paraissent dans la partie inférieure du tableau, et dont le regard appelle fraternellement celui du spectateur.

La rivalité si long-temps débattue de Michel-Ange et de Raphaël trouve une explication satisfaisante dans l'opposition des principes dont j'ai essayé de tracer le développement historique. Expression des deux attributs essentiels, et, pour ainsi dire, des deux sexes du génie humain, ces deux artistes furent, au sein de la troisième époque, les représentants suprêmes des deux premières. Dégagée, par la renaissance de l'Antiquité, des liens du style ogival, l'École florentine, comme je l'ai montré, finit par retourner à l'énergique majesté des Byzantins, sans renoncer à aucune des qualités qu'elle devait au progrès naturel des temps; elle montra le plus éclatant exemple de cette réaction dans Buonarotti, le souverain artiste de la force. Le style ogival abandonné par les Florentins, entre-

tenu çà et là dans quelques sanctuaires pieux, épanouit ses plus odorantes fleurs sur les montagnes de l'Ombrie; il survivait encore, quoique transformé, dans Sanzio, le divin artiste de la grâce. Il me semble aussi que Michel-Ange fut plus moderne, parce qu'il débuta par étudier l'antique, et que Raphaël fut plus antique, parce qu'il se nourrit d'abord de la substance du Moyen-Age. L'un, partant de l'élément fini des Grecs, éleva l'énergie individuelle à une puissance idéale; l'autre, partant de l'élément infini du christianisme, confident des archétypes divins, en présenta une image, qui participait de leur absolu, aux hommes qui n'en sont que l'ombre vaine et inconstante.

Ces deux méthodes, qui se sont conservées plus ou moins fidèlement, à travers les révolutions des siècles, jusqu'à nos jours, peuvent rendre compte de toute l'histoire de l'art moderne. La seconde, qui a toujours prévalu, sinon par le nombre, du moins par l'éclat de ses adeptes, est demeurée le patrimoine de Rome, dont elle constitua l'école. Après la mort prématurée de Raphaël, elle sembla pourtant s'y éteindre au milieu même de ses nombreux élèves. Jules Romain (1492-1546), le plus renommé d'entre eux, se hâta de répudier la pureté de son maître, pour se précipiter, à travers l'imitation des Florentins, à d'infâmes débauches qui le firent chasser de sa

ville. Je ne le suivrai pas à Mantoue, où, peintre et maçon, il fit je ne sais quelles parodies de la grâce antique et de la vigueur moderne. Cependant si Rome cessa de produire des maîtres dignes de cette glorieuse période, elle demeura le centre du goût et des hautes études esthétiques de l'Europe; à la fin du XVIe siècle elle reçut les artistes italiens qui essayèrent de raviver la tradition dégénérée du dessin; pendant le XVIIe, Poussin alla lui demander des idées et des formes auxquelles l'Ecole française voudra sans doute donner une suite; au XVIIIe, l'Allemagne envoya chez elle, à son tour, Winckelmann et Raphaël Mengs, qui préparèrent, à leur façon, les théories et les rénovations de notre siècle.

XVII

Écoles de l'Italie septentrionale.

Au sein des eaux qui l'environnent, Venise ne trouva point ces beaux marbres antiques qui sortaient du sol de Rome, à la voix du génie moderne; mais elle y vit briller les reflets du soleil d'Orient, et elle y garda long-temps les artistes byzantins. Sa basilique de Saint-Marc ressemblait tant à leur Sainte-Sophie, l'air de ses lagunes à l'atmosphère

de leur Bosphore, que les Grecs retenus chez elle purent croire n'avoir point changé de patrie. Mais ils ne régnèrent point seuls dans ces îles. Après avoir vu les mosaïques du XIe siècle, courtes et ramassées, qui ornent les voûtes du vestibule de Saint-Marc, si on examine celles qui décorent de leurs figures minces et roides les parois des bas-côtés, on reconnaît aisément dans ces dernières l'œuvre d'un art qui se distingue de celui de Constantinople, plus profondément que n'en diffère le principe des ouvrages exécutés dans les autres parties de l'édifice par les Zuccati et les Rizzi, d'après les dessins de Titien et de Tintoret. Quand on parcourt le grand canal, entre la majesté asiatique du palais des Doges et les caprices arabes du palais Ca d'Oro, qui marquent le commencement et la fin de cette voie triomphale de l'architecture, on ne remarque pas seulement les belles habitations où Sammicheli, Sansovino, Palladio et Scamozzi ont déployé toutes les pompes de la Renaissance; la gondole et je ne sais quel charme piquant vous ramènent toujours sous les balcons gothiques du palais Foscari. Avant la découverte de la route maritime des Indes, Venise était ce que devint Anvers après l'expédition de Gama, l'entrepôt de l'Allemagne. Des chemins faciles et fréquentés conduisaient vers la reine de l'Adriatique le commerce et l'art des tudesques. Aussi lit-on à

Venise, plus clairement que dans aucune autre ville d'Italie, la succession des deux périodes que je vous ai signalées dans l'art du Moyen-Age.

Le Musée de Berlin renferme quelques tableaux anonymes, dont on fait remonter l'exécution au XIIIe siècle, et qui montrent l'École vénitienne reproduisant, avec une fidélité complète, les fonds d'or, l'ardent coloris, les types énergiques, et jusqu'aux légendes grecques des Byzantins. Sur les modifications que subit la peinture vénitienne pendant le XIVe siècle, les renseignements ne sont point nombreux; des pages rares, conservées dans la première salle de l'Académie de Venise, et qu'on rapporte à cette époque, offrent les traces évidentes de l'art ogival. Pendant ce même siècle, Antonio, le Vénitien, qui fut, vous le savez, un des meilleurs élèves de Giotto, vint exercer dans sa ville les talents qu'il avait acquis à Florence; contraint à s'éloigner de nouveau de son pays, il y laissa, au rapport de Vasari, une école rivale. Quelle était cette école? Était-elle fondée sur les pures traditions byzantines? Ne reposait-elle point sur les principes nouveaux développés par les races du Nord?

Durant le XVe siècle brille à Venise une école qui, à l'exemple de celle de Bruges, et grâce aux communications authentiques qu'elle en reçoit, allie la chaude couleur des Byzantins aux types élancés de l'art gothique; elle ajoute à ces traditions la

pratique du dessin florentin qu'elle tenait peut-être d'Antonio, que d'autres maîtres allèrent peut-être puiser à la même source. Un des plus anciens peintres connus de cette école, Antonio Vivarini, qui florissait vers le milieu du siècle, passe pour avoir reçu les leçons d'un nommé Andrea qui exerçait lui-même son art dans la petite île de *Murano*, célèbre par ses verreries. Un tableau daté de 1447, et signé à la fois par Antonio Vivarini et par l'Allemand Jean, son collaborateur ordinaire, indique assez, non seulement par ce dernier nom, mais encore par la présence des ogives, l'action des écoles tudesques; son affinité avec les œuvres des élèves de Giotto m'a frappé d'une manière non moins évidente. Antonio Vivarini forma et s'adjoignit aussi Bartolomeo son frère, qui peignait encore à la fin du siècle. Dans un tableau que celui-ci a exécuté pour l'église de Santa Maria Dei Frari de Venise, et qui porte la date de 1474, on est émerveillé de voir la couleur vénitienne prêter son charme à des figures où le type ogival semble emprunter à la fois la force des Florentins et la grâce de l'Ombrie. A Berlin on remarque, du même pinceau, plusieurs pages dont le dessin savant, les expressions grandioses, quelquefois sublimes, trahissent incontestablement les leçons de Florence. Un troisième artiste de cette famille, Luigi Vivarini, se modela sur Bartolomeo, et concourut,

au commencement du XVIe siècle, à divers travaux exécutés par l'école des Bellini. Berlin possède, de sa main, deux ouvrages qui affectent la grande tournure, le coloris gris, et jusqu'au style architectural des Toscans.

Une autre école fondée dans le même lieu, sur des principes évidemment analogues, fut celle de Francesco del Fiore, dont l'élève direct et probablement le fils, Jacobello del Fiore, florissait dans les premières années du XVe siècle et vivait encore en 1431. Un tableau de ce dernier, qui est exposé au Musée de Berlin, se fait remarquer par sa ressemblance avec les œuvres de l'Ecole de Giotto. Un disciple de Jacobello, Carlo Crivelli, qui florissait en 1476, compte au Musée de Milan et dans celui de Berlin, des pages importantes où l'on voit les influences diverses qu'il reçut sans doute dans ses voyages. Ce sont tantôt des saints peints en relief, comme les émaux des châsses byzantines, tantôt une Marie-Madeleine dont le type et le costume même sont empruntés à l'Allemagne, tantôt une Madone qui rappelle le style noble et accusé de Florence, tantôt un Christ au tombeau qui, par ses prétentions classiques, révèle l'influence de la prochaine École de Padoue.

Au milieu du XVe siècle, parmi tant d'autres artistes de tous pays qui durent y affluer, parurent, à Venise, deux peintres qui venaient de deux régions

opposées ; l'un est Antonello da Messina, qui avait reçu de l'École de Bruges le secret de la peinture à l'huile ; l'autre est Gentile da Fabriano, ce maître illustre, qui accentua, d'une façon toute particulière, le principe ogival, au sein de l'École ombrienne. Ces deux maîtres se rencontrèrent-ils sur les lagunes ? N'est-ce point là que le second retrouva dans leur pureté les types tudesques, dès lors complétement altérés à Florence par les élèves de Donatello et de Ghiberti ?

La Pinacothèque de Munich possède deux pages précieuses attribuées à un autre étranger, qui visita Venise pendant le xve siècle, à Antonio Solario (1382-1455), fameux sous le nom de Zingaro, espèce de Quintin Messys italien, qui, épris de la fille du peintre napolitain Collantino del Fiore, quitta son métier de chaudronnier, et, après dix ans d'études et de voyages, devint digne d'être le gendre d'un artiste. Le Bolonais Lippo Dalmasio, qui mourut en 1408, ne fut pas le seul maître de ce généreux jeune homme, qui, depuis quelques années, a été rangé, pour de justes motifs, parmi les peintres vénitiens. Il est important de signaler l'attraction singulière qu'exercèrent l'une sur l'autre, à cette époque, à travers toute l'Italie, les Écoles de Venise et de Naples, engendrées toutes deux par l'art byzantin, et devant toutes deux finir par l'excès du coloris qu'elles en avaient reçu.

Ce serait encore le lieu de rechercher les origines des écoles qui tombèrent plus tard sous la dépendance absolue de Venise, et qui, au xvᵉ siècle, suivaient déjà des traditions analogues aux siennes, ou en fondaient de différentes. Mais je craindrais de surcharger ce tableau de détails arides, si je réunissais ici ce que j'ai pu apprendre sur les commencements de la peinture à Trévise, à Udine, à Bassano, à Cadore, à Vicence, à Brescia, à Bergame. Sans m'arrêter non plus à l'École de Vérone, dont j'ai indiqué l'importance, je dois cependant remarquer que la Pinacothèque possède une page d'un glorieux enfant de cette ville, de ce Vittore Pisano qui, au milieu du xvᵉ siècle, à Rome et à Venise, fut estimé comme l'heureux émule de Masaccio.

Padoue nous retiendra plus long-temps : l'université qui a rendu cette cité célèbre, et dans laquelle se pressaient les écoliers de l'Allemagne et ceux de l'Italie, tourna de bonne heure la pensée des artistes vers l'Antiquité, que ses professeurs commentaient et adoraient sous toutes les formes. Effectivement, Francesco Squarcione (1394-1474), après avoir étudié son art dans les différentes écoles de l'Italie, partit pour la Grèce, où les Turcs n'avaient pas encore mis le pied, et en rapporta une collection d'antiques qui émerveilla son siècle. Au Musée de Dresde il est représenté par une Dépo-

sition du Christ au tombeau, belle page classique du xve siècle, où l'on admire une disposition savante et naturelle, un dessin ressenti et fin tout ensemble, un coloris chaud et léger. La galerie de Berlin contient d'autres tableaux du même artiste, qui offrent un aspect plus dur et plus sec, et dans lesquels on sent trop les contours des sculptures grecques qui lui servaient de modèle. La même collection renferme des morceaux de deux de ses élèves, de Gregorio Schiavone, qui florissait en 1470; de Marco Zoppo, qui travaillait encore en 1498 Dans ces ouvrages, la sécheresse ordinaire du maître dégénère en une crudité affreuse, le soin scrupuleux de l'anatomie s'ajoute à l'imitation de la statuaire, l'expression et les draperies se tourmentent, l'architecture prend les airs les plus pompeux de la Renaissance.

Un autre disciple de Squarcione, Andrea Mantegna (1420-1505), doit être compté parmi les plus illustres instituteurs de l'art moderne. Il se rendit célèbre en poussant au plus haut degré la passion de l'Antiquité et celle de la nature, auxquelles il joignait encore néanmoins une heureuse naïveté. Il faut avoir vu le fameux raccourci de Milan, pour juger du point où il porta l'étude de l'anatomie. Une Lucrèce que renferme la Pinacothèque de Munich, surtout une Judith qui est exposée au Musée de Berlin, donnent une idée des recher-

ches qu'il avait faites pour connaître les habitudes et les instruments de la vie antique. L'*Annonciation* qui orne le Musée de Dresde, conçue dans le grand style de la Renaissance, présente des formes graves, pleines de dignité. Dans les deux compositions précieuses que le Louvre possède, on pourra voir quels effets variés et profondément sentis l'auteur savait tirer de l'emploi alternatif de la ligne ronde et de la ligne ascendante. Venu à une époque où les traditions les plus diverses se trouvent rapprochées, il semble que Mantegna n'ait voulu être étranger à aucune d'elles. Cependant il les subordonnait toutes à l'imitation de la sculpture grecque, qui lui apprit à préciser les contours des corps, et souvent à négliger l'expression des têtes. Seulement, sur quelques unes des figures mythologiques qu'il a tracées, on pourra voir errer ce sourire antique dont on a faussement attribué la restauration à un artiste formé par ses élèves.

Antonio Allegri (1490-1534), surnommé *Il Corregio,* du nom de la ville où il naquit, étudia à l'école de Mantegna, chez l'un des fils de ce maître fameux. Il faut donc se garder de l'erreur commune, qui semble ne donner au Corrége d'autre guide que son propre génie. Les biographes s'étonnent ordinairement qu'un si grand artiste se soit élevé dans la Lombardie, comme si, au temps où il y a paru, il n'y avait pas, dans chacune des villes

de ce beau pays, des peintres éminents ; comme si à Milan ne florissaient pas l'école de Léonard de Vinci, et, bientôt après, celle de Gaudenzio Ferrari ; comme si, à quelques lieues de Parme, Mantoue n'avait pas abrité, après Mantegna, Jules Romain; comme si Bologne et Ferrare, les voisines de Modène, ne possédaient pas alors le Francia et Lorenzo Costa; comme si Venise n'avait pas déjà produit les Bellini, Giorgione, Titien, et n'avait pas répandu leurs chefs-d'œuvre et leurs pratiques dans ses possessions de terre ferme. Les critiques assurent encore que le Corrége est le fondateur de l'école lombarde. S'il était vrai que dans les peintures exécutées, au moment de la Renaissance, entre les Alpes et les Apennins, on trouvât certaines analogies générales de types et de procédés, ne serait-ce pas à Milan qu'il faudrait placer le centre de cette école commune? Ne serait-ce pas à Léonard de Vinci qu'il en faudrait réserver l'initiative? Loin d'être l'instituteur d'aucune école, le Corrége résuma les qualités de la plupart de celles au milieu desquelles il vécut. Il emprunta à Mantegna son amour de l'antique, son entente des raccourcis; aux Vénitiens, un reflet de leur coloris; aux élèves de Léonard et de Gaudenzio Ferrari, outre leur grâce déjà abaissée, ces délicatesses de teinte dont on a fait une science sous le nom de clair-obscur. Il fut l'expression la plus sincère de cette beauté piquante et voluptueuse

qui est propre à la Lombardie et qui tient, comme elle, le milieu entre la beauté fine du Nord et la beauté grave du Midi; il en dégagea le type, en étudiant sur les faunes, qui composaient la domesticité du polythéisme antique, ce sourire, que quelques écrivains ont considéré comme le plus bel effort de l'art, et qui lui permit de donner aux modernes le modèle le plus raffiné de la troisième Grâce, fille de la Vénus terrestre, au dire de Winckelmann, et étrangère à la divinité de ses sœurs aînées.

La galerie de Dresde renferme les plus célèbres pages du Corrége. Deux grandes Madones, entourées de saints, assises comme celles des Florentins, au milieu des ornements les plus solennels de l'architecture classique, rappellent, avec une grâce plus molle, avec des types tantôt plus réels, tantôt plus gothiques, surtout avec une moindre composition, les tableaux de haute dimension que Raphaël peignait à Rome, sous l'influence tardive de l'École de Florence. Le fameux tableau de la Crèche, connu en Allemagne sous le nom de la *Bienheureuse Nuit* (*die heilige Nacht*), long-temps vanté comme une merveille sans égale, est le chef-d'œuvre d'un bel esprit du temps de la décadence. L'idée d'éclairer toute la composition par cette lumière qui émane du corps de l'enfant Jésus, et qui jette ses purs rayons sur le visage de la Vierge, avant de rejaillir sur les

autres personnages, est une ingénieuse invention, dont je me rappelle avoir vu l'exemple dans un tableau gothique du Musée d'Anvers, et à laquelle le Corrége a prêté les airs les plus mignards. La Vierge même tant admirée, et qui est en effet d'une finesse extrême, n'a rien qu'on ne voie dans les beaux satyres de marbre que l'Antiquité nous a laisses. Que dire des figures de bergers? tourmentées, vulgaires, elles semblent placées auprès de la Vierge pour la faire valoir par une antithèse qui ajoute encore au caractère subtil et factice de l'ouvrage. J'aime bien mieux la Madeleine, couchée sur un gazon en fleurs, sous une ombre mystérieuse, appuyant sur le livre saint sa poitrine qui nourrit et appelle les désirs, réunissant ainsi ce que le sensualisme a de plus recherché, à ce qu'il y a de plus grave dans la méditation, et offrant dans sa beauté pure, recueillie et pourtant frémissante, un exemplaire parfait de cet art italien qui, sans être jamais infidèle à lui-même, a peu à peu transformé les types de la religion en des images de volupté! On voit, au Musée de Berlin, deux tableaux mythologiques, empruntés aux amours de Jupiter, et dans lesquels le Corrége a prodigué, à propos, tout ce que son pinceau avait de vagues clartés, de grâces ironiques, de molles inflexions. Les divins adultères n'y sont point exprimés par les lignes solennelles et par les éclatantes couleurs du style

hiératique des Grecs; ils apparaissent, comme une fantaisie heureuse, revêtue de formes fuyardes, que dérobent encore les jeux infinis des ombres et de la lumière mêlés au gré des caprices du plus charmant génie.

Bologne, à deux époques bien diverses, et malgré les métamorphoses que la peinture subit dans ses murs, demeura comme une sorte d'intermédiaire entre Venise et Rome. A la tête de la première École de cette ville brillait, au XVe siècle, Francesco Raibolini (1450-1537), connu sous le nom de Francia, qui, déjà vieux, devint, sans le voir jamais, l'ami du jeune Raphaël, et fit avec lui un échange de lettres et de présents. Cité par M. de Rumohr au nombre des adhérents de l'Ecole ombrienne, il a effectivement avec elle des rapports qui tiennent à ce qu'il adopta, comme elle, les types des écoles gothiques. Par une habile application du sentiment de l'antique et de la couleur vénitienne, il perfectionna la beauté des formes ogivales sans rien enlever au charme de leur candeur première, et il s'éleva à un Idéal moins exalté peut-être, mais plus austère que celui de Pérugin. Le Baptême du Christ, peint par cet artiste, est un des plus précieux ouvrages de la galerie de Dresde; l'expression du Sauveur qui s'humilie sans s'abdiquer, celle de saint Jean qui sent la divinité de Jésus et qui s'incline devant elle tout en la consacrant, la

douceur des deux anges seuls témoins de cette scène du désert, les belles formes allongées des figures, la douce couleur brune qui voile le rayon de leur lumière intérieure, le solitaire paysage sur lequel elles se détachent, vous reportent à un temps où, sans affectation, l'art produisait sur le cœur des hommes ses plus sincères et ses plus délicates émotions. Deux Saintes-Familles du même maître, exposées au Musée de Berlin, allient à l'élancement des corps, la gravité de l'expression et l'ardeur du coloris, et donnent l'idée de ce qu'auraient pu être des tableaux que Raphaël aurait peints du ton chaud de sa troisième manière, avec la disposition plus chaste et moins abondante de la première. Le fils du Francia garda son nom, et altéra sa manière par de plus larges emprunts faits au style florentin. Je montrerai plus tard comment la seconde École de Bologne transforma ces exemples.

A Ferrare, Stéphano, qui mourut vers la fin du xve siècle, était un des élèves du Squarcione ; après lui brilla Lorenzo Costa (1450-1530), qu'on range parmi les élèves de Francia son contemporain. Il est représenté au Musée de Berlin par plusieurs belles peintures, où les formes ogivales conduites à leur perfection, se revêtent, sans perdre leur pureté, des vives couleurs de la palette vénitienne. Il eut d'admirables disciples : Lodovico Mazzolino (1438-1530), dont on voit à Berlin une Madone qu'on

dirait dessinée à l'école de Raphael, et une belle composition, pleine d'esprit et de mouvement, qui représente Jésus au milieu des docteurs; Dosso Dossi, qui vécut jusqu'en 1560, qui n'alla malheureusement à Rome qu'après la mort de Sanzio, qui commença par exécuter de magnifiques ouvrages comme sa figure de la Justice exposée dans la galerie de Dresde, et qui finit par peindre des pages théâtrales et toutes vénitiennes, comme le Colloque des Pères de l'Eglise, renfermé dans la même collection; enfin Benvenuto Tissio (1481-1559), célèbre sous le nom de Garofalo, l'un des artistes les plus intéressants de cette époque, agité par tous les instincts qui se faisaient jour dans le monde, attiré successivement par les diverses expressions que la Renaissance avait données au génie moderne, passant, des ateliers où régnaient les anciennes pratiques vénitiennes et lombardes, à l'École de Raphaël, demeurant néanmoins toujours original dans ces changements et toujours ingénu, soit qu'il peigne, avec la couleur des fastueux élèves de G. Bellini, les portraits que possède notre Louvre, soit qu'il exécute, avec un dessin plus ressenti et toutefois non moins élégant que celui du divin élève de Pérugin, les pages de mythologie et de sainteté que possède la galerie de Dresde.

Après avoir montré la lutte qui existait, autour de Venise, entre ces deux principes opposés, celui

de l'École classique de Padoue, celui des Écoles ogivales des autres villes de l'Italie septentrionale, il sera facile de faire comprendre le partage qui s'opéra, dans les premières années du XVIe siècle, parmi les maîtres mêmes de Venise. Les deux frères Bellini, Gentile (1421-1501), et Giovanni (1426-1516), élèves de leur pere Giacomo, n'étaient point étrangers aux études antiques de Squarcione et de Mantegna; mais ils possédaient en même temps la belle couleur des Vivarini, et ces traditions byzantino-gothiques que Gentile da Fabriano était plutôt venu chercher que déposer dans leur patrie. Gentile Bellini, on le sait, fut envoyé par sa république au sultan Mahomet II qui demandait un artiste européen pour décorer Constantinople; dans la symétrie de ses tableaux, on a pu voir l'influence des doctrines scientifiques de Padoue; dans leurs proportions habituellement restreintes, dans leurs formes roides, on reconnaît au contraire la naïveté de ce style légendaire du Moyen-Age, qui a laissé à Venise de si précieuses reliques, et qui représentait les miracles du ciel et les événements de la vie humaine avec la minutieuse et crédule bonhomie des chroniques. Giovanni Bellini aborda des sujets non pas plus variés, mais d'une dimension plus grande, et où il mettait plus de soin. A l'exception de la salle du grand conseil, où il avait retracé avec son frère les légendes héroïques de Venise, et qui a été malheureusement consumée par

les flammes durant le XVI[e] siècle, il semble avoir presque uniquement consacré son pinceau à la Madone, qu'il peignait ordinairement en buste, entourée de saints et dans des proportions voisines de la nature. Il eut trois manières dont on montre des exemples réunis, à Venise, dans la sacristie de l'église du Rédempteur; il alla en renforçant toujours son coloris, qui de blond devint fauve, et en altérant la grâce de ses types, laquelle, intime d'abord et sentie, finit par n'être plus que l'agrément d'une nature réelle et commune. La Pinacothèque de Munich possède une Vierge de cette dernière manière. Le Musée de Berlin renferme plusieurs tableaux, où l'on suit les changements du maître, depuis le temps où il imitait les recherches anatomiques de Mantegna, jusqu'à celui où il se modela sur la couleur brune et le noble caractère du Titien. J'ai vu, dans la galerie de Dusseldorf, des saints dont il semble avoir emprunté le coloris argentin et les formes allongées aux peintres gothiques de l'Ombrie. A Dresde on admire le plus beau de ses ouvrages, un grand Christ dont la physionomie terrible, le geste solennel, la draperie large, appartiennent encore complétement au type byzantin, tandis que ses proportions gracieuses rappellent le type tudesque, et que ses tons ardents tiennent le milieu entre les teintes éclatantes des Grecs et les nouveaux mélanges faits par l'Ecole vénitienne à la fin

du xvᵉ siècle. On ne saurait rien imaginer de plus énergique et tout ensemble de plus élégant que cette image, qui résume à la fois les trois époques de l'art, et qui contient, dans leur juste mesure, les éléments divers de l'École de Venise et du talent de G. Bellini.

Les élèves de G. Bellini suivirent deux directions diverses. Il faut parler d'abord de ceux qui s'autorisèrent des progrès de l'art pour perfectionner leurs anciennes traditions, et non pas pour les interrompre. Marco Basaïti, le plus ignoré d'entre eux, est représenté à l'Académie de Venise par une de ces compositions qui touchent jusqu'aux larmes, tant la mélodie en est douce et inattendue, tant il y a une harmonie complète entre le sentiment et son expression. Prenez un terme moyen entre la maigreur un peu roide d'Hemling et la douceur onduleuse de Pérugin; donnez je ne sais quelle verdeur tudesque au coloris vénitien; mêlez l'ordonnance large de la Renaissance à la finesse et à la fraîcheur des paysages gothiques, et vous aurez une idée de ce tableau, qui représente les fils de Zébédée se jetant aux pieds du Christ, sur les bords du lac de Tibériade. Du même pinceau, le Musée de Berlin possède deux admirables pages où le principe de l'art ogival semble amené à la beauté parfaite, sans le secours de l'antique; le dessin y est superbe et délicat tout ensemble; la couleur a

ce grain d'argent qui un peu plus tard caractérisa Paul Véronèse; les draperies sont ajustées avec un art exquis et tout gothique; les paysages, que traversent ordinairement les plus belles eaux, ont un charme tendre, chaste, infini; l'expression est émue et virginale tout ensemble, voilée par une ineffable langueur, et laissant néanmoins percer une énergie profonde et surnaturelle. Tout ce qu'on sait sur l'auteur, c'est qu'il était originaire du Frioul, qu'il se forma sous G. Bellini, et qu'il travaillait encore en 1520. Il paraît aussi qu'il avait été à l'École de Bartolomeo Vivarini; il a des rapports singuliers, dont il faudrait éclaircir l'origine, avec Giannicola, que j'ai cité parmi les éleves du Pérugin; il m'a semblé voir une imitation de quelques unes de ses qualités, dans les œuvres d'un artiste de Bergame, Andrea Prévitali, qui était aussi élève de G. Bellini, qui florissait en 1506, et qui, on en peut juger au Musée de Berlin, finit par adopter le sourire savant des derniers peintres de Florence.

Vittore Carpaccio (1450-1522) est un fruit moins original, plus doux et plus mûr de l'École des Bellini. On voit au Louvre une de ses peintures qui rappelle le goût de Gentile Bellini, et qui appartient à une légende de saint Etienne, dont on trouve un autre fragment à Berlin. La légende de sainte Ursule, qui orne maintenant l'Académie de

Venise, est conçue dans un style plus coulant, qui unit pourtant encore, à une grande richesse de coloris et d'invention, les dispositions naïves, et, j'allais presque dire, les inflexions hiératiques des frises sculpturales de l'ancienne Grèce. Carpaccio a peint aussi de grandes pages, qui, pour être plus savantes, n'ont pas le charme de celles qui le sont moins.

Giovanni-Battista Cima, surnommé da Conegliano, de la ville où il était né, avait étudié à la même École, et florissait aussi dans les premières années du XVIe siècle. La Pinacothèque de Munich, la galerie de Paris, l'église de la Madona dell'Orto, à Venise, possèdent des tableaux où il a donné aux types élancés de la seconde époque cette douce extase qui est le propre des maîtres de l'Ombrie, et cette couleur dorée qui est la gloire spéciale des Vénitiens. A Dresde on voit de lui une Présentation de Marie au temple, où la composition consacrée par les tudesques est enrichie des ornements d'architecture dont Florence avait donné l'exemple, et des costumes turcs dont sans doute Gentile Bellini rapporta la mode de Constantinople. On distingue au Musée de Berlin un tableau légendaire où le même artiste a usé de ces ajustements avec plus de liberté; une Madone qui incline déjà vers le naturalisme, quoique les monuments qui l'entourent soient encore décorés de mosaïques grecques, et que les saints

dont elle est assistée aient l'expression exaltée de l'art ogival ; enfin un portrait de G. Bellini au milieu d'un de ces beaux paysages inventés par les gothiques, et répudiés, après eux, par un art qui a méconnu la nature en l'embrassant avec fureur.

Parmi les autres élèves archaïques qui sont sortis de l'école des Bellini, et dont on trouve des témoignages au Musée de Berlin, il faut citer Pietro degli Ingannati, qui unissait, avec une rare finesse, le coloris au dessin et la naïveté à la beauté ; Francesco Bissolo, qui florissait en 1520, et qui dans une Résurrection présente encore le type byzantin ; Piermaria Pennachi, qui a peint d'un style sévère un beau Christ gardé au tombeau par deux anges ; Giovanni Mansueti, qui était dans sa fleur en 1500, et qui conservait aussi les traditions de la ligne ronde et de la naïveté austère ; Andrea Cordelle Agi, qui se montre élégant jusqu'à l'affectation dans un Mariage de sainte Catherine ; Girolamo di Santa-Croce, dont la douceur s'avançait aussi vers la décadence.

Dans l'atelier même où s'élevèrent tous ces peintres fidèles avec éclat aux anciennes pratiques, Giorgio Barbarelli (1475-1511), célèbre sous le nom de Giorgione, détermina une révolution dont Giovanni Bellini, son maître, portait déjà le germe. Entre eux il y eut cette différence que le même principe fut développé par G. Bellini dans les limites

de l'art religieux, et poussé au contraire par Giorgione, à des conséquences nouvelles avec une audace où respiraient la liberté et l'emportement de l'esprit moderne. Quel était ce principe? Dans les Ecoles allemandes et italiennes dont j'ai parlé jusqu'à présent, le dessin était considéré comme ce qui donnait à la peinture à la fois l'être et la forme; d'abord arrondissant ses lignes à l'exemple des cintres, ensuite les élevant avec l'ogive, enfin variant et balançant leurs inflexions d'après la nature et l'antique, lui seul servit à faire la distinction fondamentale des trois grandes époques du génie chrétien. A travers ces vicissitudes, autant que nous avons pu nous arrêter aux détails, nous avons bien vu la couleur conserver ou perdre l'éclat des œuvres byzantines, selon que les écoles étaient fideles aux procédés de l'Orient, ou leur avaient substitué d'autres méthodes, expression d'arts différents, d'une civilisation modifiée, et peut-être d'une atmosphère particulière. Mais tout-à-coup la couleur semble se lasser de n'être qu'un enduit préparé pour recevoir la lumière extérieure, elle veut prendre le rôle de cette lumiere, en confondre, comme à leur origine, tous les rayons dans une sorte de splendeur ténébreuse, les mêler et les emprisonner dans sa pâte, y enfermer avec eux l'étincelle même de la vie, et l'en faire rejaillir à travers le mystérieux scintillement de leurs

tons broyés ensemble Tant que les peuples de l'Europe avaient vécu sous l'empire d'idées qui leur permettaient de saisir l'essence même des choses, et par conséquent d'en déterminer les limites, le dessin, qui a le double pouvoir de représenter les types des êtres et la borne de leurs contours, avait été la partie importante de l'art; lorsqu'après l'Idéal chrétien, l'Idéal antique aussi eut disparu, lorsque les hommes absorbés dans la contemplation des mille objets de l'univers matériel, et perdant de vue la cause céleste et les formes divines de ces phénomènes, devinrent incapables de rien affirmer sur l'essence de la vie et sur son irradiation dans les existences particulieres, alors les vagues clartés de la couleur se substituèrent à la précision du dessin devenu inutile, et elles ne laissèrent plus percer l'âme cachée des choses que comme un sombre éclair déchirant, çà et là, l'épaisseur des nuages, et annonçant, au milieu des tempêtes, une nouvelle fécondation.

Pour former ce nouvel art, il ne fut besoin que de modifier les héréditaires pratiques de l'art byzantin par les doctrines classiques de l'École du Squarcione, et par le sentiment de la nature magnifique de Venise, où une population, alors tout empourprée, affluait au milieu des mirages de l'Adriatique. Giorgione, à qui revient la gloire d'avoir déterminé cette transformation, s'est si-

gnalé, pendant sa courte existence, par les fresques qu'il peignait soit dans l'intérieur des palais, soit sur leurs murs extérieurs, et que le temps a détruites; aussi ne reste-t-il plus guère de lui que des portraits et des paysages; dans les premiers on admire cette sorte de lueur profonde et vague qui sort, à travers les couches empâtées de la couleur, comme du sein de la personnalité elle-même; les seconds sont remarquables par ces corps nus et épais que l'auteur y a placés comme un splendide ornement, et dont il a su faire, il est vrai, rayonner l'épiderme aussi bien qu'un vase qui porterait en lui sa lumière. La Pinacothèque possède deux beaux morceaux du Giorgione, son propre portrait, et une jeune fille à sa toilette. Mais qui égalera jamais pour la beauté du coloris, pour l'audace du caractère, pour l'incroyable mélange de l'énergie et de la volupté, la superbe tête de femme qu'on voit à la galerie Manfrin à Venise, et à laquelle lord Byron revenait toujours? Je voudrais pourtant être mieux assuré que c'est au Giorgione qu'on doit faire honneur de ce chef-d'œuvre.

Tiziano Vecellio (1477-1576), né à Cadore, emprunta évidemment moins à son maître Giovanni Bellini, qu'à son condisciple Giorgione; en général il a une couleur moins sombre que celle de ce dernier, et plus fidèle au grain doré qui forme le

fond de leur pâte commune; aussi est-il non seulement plus brillant, mais moins concentré dans l'expression de ses portraits, moins sauvage en quelque sorte, plus enclin à sentir la beauté dont il a laissé d'admirables images, plus propre à rendre cette fierté mâle mais policée de l'aristocratie vénitienne dont il semble s'être presque constamment inspiré, plus disposé aux effets de grande ordonnance qui étaient la seule voie par où le sentiment du dessin pût encore se faire jour dans cette École. Ce qu'on ne peut se lasser d'admirer dans Titien, c'est la gravité naturelle et en quelque sorte inamissible qui l'accompagne constamment, et qui fait qu'on s'attache à lui toujours plus, comme à un homme vraiment noble et sérieux. Si le langage dont il se sert a dépouillé entièrement, comme celui de Giorgione, la grâce subtile des gothiques, il porte en revanche cet accent ferme, où l'on sent à la fois la hauteur de l'âme et la justesse de l'esprit, et où l'on reconnaît l'énergique et sage laconisme des Orientaux. Rubens parut, avec un caractère analogue, parmi des marchands, dans un temps et dans une ville qui conspirèrent pour dénaturer sa vigueur native par d'indignes ampoules; Titien conserva sa majesté originelle, au milieu des patriciens de Venise et des princes d'Espagne, dans un siècle où la grandeur simple savait encore trouver le chemin des cœurs. A Venise, on peut étudier la mar-

che de son talent, depuis ces tableaux du palais du vice-roi, où, presque enfant, il traçait, selon le style légendaire, de petites figures dans des paysages, jusqu'à cet apôtre de l'église de Saint-Sébastien, à côté duquel, âgé de quatre-vingt-huit ans, il peignait encore une figure d'ange animée du plus pur sourire de la jeunesse. On y admire aussi ses merveilles : à l'Académie, son Assomption éblouissante comme la lumière même ; à la galerie Manfrin, ses Trois Ages et son portrait de l'Arioste, œuvres où l'art, réduit à ses moyens les plus simples et les plus serrés, est porté à sa plus haute puissance. Au Louvre, on peut mieux juger de la beauté du Titien que de sa force. Dresde possède une Madone, la plus sévère sans doute et la plus savamment ajustée que cet immortel pinceau ait tracée. Que dirai-je encore du fameux Cristo della Moneta ? Cette figure est peut-être la seule où le peintre ait uni la mélancolie de la seconde époque à la gravité de la première et au luxe de la troisième.

C'est dans le Musée de Dresde que j'ai vu les plus beaux ouvrages de Jacopo Palma l'ancien, qui se forma sur ceux de Giorgione et de Titien, et qui a quelquefois surpassé ces maîtres, non seulement par l'élévation du style, mais encore par une originalité plus incisive, par une saveur plus marquée. Cet artiste, né à Serinata, dans le Bergamasque, sans qu'on sache ni l'époque de sa naissance, ni

celle de sa mort, dut sa supériorité à la juste union qu'il sut faire des traditions archaïques enracinées dans sa province, et des innovations qu'il emprunta aux Vénitiens. Cette alliance, basée sur des proportions toutes mystérieuses, donne un caractère indicible au portrait de ses trois filles, qu'il a peintes au milieu d'un paysage, avec des inflexions si mordantes et des airs si vifs et si beaux, qu'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de l'individualité énergique qu'elles accusent, ou de la haute généralité dont le talent du peintre leur a donné l'empreinte. Parmi ces trois femmes se trouve assurément une répétition de celle qu'on attribue au Giorgione, dans la galerie Manfrin, et qui n'est point peinte dans une attitude plus décidée, ni d'un ton plus entier en son mélange En broyant toutes ses couleurs en une seule, dont il varie l'intensité selon une gamme à hardis intervalles, Palma l'ancien s'est composé, si je l'ose dire, un grand style de coloris que Giorgione n'a point toujours tenu à la même hauteur, que Titien a souvent rompu par des accords plus divers, et auquel leur rival joignait encore un dernier sentiment du dessin ressenti des époques supérieures. Une Vénus tout ardente, qu'il a peinte avec ces deux styles fondus ensemble, et qui éclipse complétement, dans la galerie de Dresde, une autre Vénus rose et raffinée, classée pourtant parmi les meilleurs morceaux de Titien,

est peut-être l'œuvre la plus hautaine qu'ait produite l'École vénitienne. On voit à côté d'elle une composition étrange d'un homme qu'une femme tient embrassé sous une ombre brûlante, et qui exprime, avec une vigueur dont Rembrandt semblerait seul capable, je ne sais quelle douloureuse terreur de la débauche assouvie. Au Musée de Berlin on distingue deux Madones, antérieures sans doute à l'initiation du Giorgione, et qui, par la force de l'expression et par la finesse du dessin qu'accompagne encore un coloris pâle et doux, montrent assez que les succès obtenus par Palma, pendant la seconde partie de sa carrière, tiennent au principe archaïque qu'il avait développé dans la première. Palma le jeune (1544-1628), qui était le neveu de l'ancien, et dont les œuvres sont plus nombreuses à Venise et à Munich, n'eut ni l'accent profond de son oncle, ni l'audace de Tintoret, dont il reçut les leçons.

L'Ecole du Titien exigerait des développements que je suis forcé de réduire aux bornes de mon cadre. Parmi les artistes qu'elle produisit, on doit distinguer Bonifazio le Vénitien (1491-1543), né à Vérone, et dont il est souvent impossible de distinguer les œuvres de celles du maître; Paris Bordone (1500-1570), né à Trévise, dont le coloris prend une teinte plus généralement rose; Giov. Ant.-Licinio Regillo (1483-1540), appelé le Porde-

none, du nom de sa ville, et qui avait étudié sous le Giorgione. Sous Bonifazio et sous son maître se forma Giacomo Bassano (1510-1592), le premier de ces éternels Bassans dont la péninsule est encombrée, et qui furent, avec un moindre génie, les Téniers de l'Anvers italienne.

Chassé, dit-on, de l'atelier de Titien, qui était jaloux de ses commencements, Jacobo Robusti (1512-1594), surnommé le Tintoret, alla demander conseil aux œuvres de Michel-Ange, qui déjà avait failli faire d'un autre Vénitien, de Sébastien del Piombo (1485-1547), l'admiration de l'Italie et le rival heureux de Raphaël, en lui apprenant à unir les deux nouvelles puissances de l'art moderne, l'anatomie et la couleur. Grâce aux leçons du maître qu'il avait choisi, le Tintoret se crut capable d'opérer une révolution dans l'École vénitienne, en important chez elle la puissance des Florentins; mais perdu dans le noir océan de sa couleur, il ne put parvenir à y fixer d'une manière solide les lignes de leur dessin; forcé de renoncer à la précision avec laquelle ses modeles avaient saisi l'essence des choses, il tourna leur mouvement et leur force en une sorte d'orgie sanglante et obscure, dont le temps heureusement augmente de jour en jour les ténèbres. Quand on a admiré les beaux portraits qu'il compte dans la plupart des musées de l'Europe, quand on a jugé surtout,

d'apres les médaillons qu'il a peints dans la salle du sénat, à Venise, et d'après le Parnasse qui le représente au Musée de Dresde, à quel point il pouvait pousser le sentiment de la beauté antique, et les grâces fines et vaporeuses du génie moderne, on ne saurait trop déplorer que ce grand artiste ait donné le modèle des barbaries de la décadence, tandis qu'il aurait pu fournir les plus précieux exemples de ses délicatesses et de son esprit.

Ce sentiment du dessin, auquel la manière de Giorgione et de ses élèves refusait toute satisfaction, agita plus noblement un contemporain de Titien et de Tintoret. Paolo Cagliari (1530-1588) emprunta à Vérone autre chose que son surnom de Véronèse. Tourmenté du besoin de faire intervenir la beauté des lignes dans la peinture vénitienne, qui les avait supprimées, il emprunta à sa ville cette grande architecture dont Sammicheli et Palladio y prodiguaient alors les ouvrages. Par ce moyen, par le grain d'argent de la pâte qu'il reçut aussi avec les traditions locales, et qui le distingua des autres Vénitiens, il parvint à donner à ses tableaux un air de majesté, d'ordre et de construction qu'on ne trouve pas dans les œuvres de ses rivaux, et qui supplée en quelque façon à l'anatomie des Florentins et à l'Idéal de l'École de Rome. Tout le monde connaît sa manière large dont Paris possède sans aucun doute l'ouvrage le plus

important; mais ceux qui ont vu à Venise le Martyre de saint Marc et de saint Marcellin dans l'église de Saint-Sébastien, la famille de Darius aux pieds d'Alexandre dans le palais Pisani, l'Enlèvement d'Europe au palais des doges, ceux-là peuvent dire ce que c'est que la belle manière du Véronèse. Ces peintures n'ont plus rien de divin; mais elles prêtent aux formes terrestres du génie humain la lumière la plus élégante, la plus fine et la plus radieuse qu'on puisse imaginer. Un médaillon de l'ancienne bibliothèque de Saint-Marc, est à la fois l'un des meilleurs morceaux de Cagliari, et l'explication de toute sa vie. Il représente la Musique, la Géométrie, l'Arithmétique et l'Honneur. L'enfant qui, assis sur de superbes tronçons de colonnes antiques, attire, par les accords de son instrument, ces belles divinités de la science et de la noblesse, n'est-ce pas le génie de Véronèse unissant l'harmonie de sa palette aux lignes de l'architecture et à la dignité de l'expression? Que dis-je? n'est-ce pas le génie de Venise elle-même, souriant sur les ruines relevées du paganisme, et substituant, dans la peinture, à l'articulation du dessin, le vague et le charme de la musique des couleurs? Quant aux Tiarini, aux Tiepolo, aux Liberi, à tous les autres artistes qui ont prolongé l'existence de l'École vénitienne jusque dans le

XVIIe et le XVIIIe siècles, il faut abandonner le soin de les caractériser à ceux que pourra intéresser le spectacle de leur décadence.

XVIII

Ecole des Carrache.

Lorsque Michel-Ange descendit dans la tombe qui s'était déjà fermée sur tous les autres grands artistes du continent de la Péninsule, il ne restait plus de maitres dignes de ce nom qu'à Venise. L'art de peindre par le dessin était perdu ; l'art de peindre par la couleur prévalait partout. Une révolution morale qui s'opéra alors en Italie, et qu'on n'a

point encore assez étudiée, détermina à la fin du XVIe siècle une réaction remarquable en faveur du dessin. La politique profane que la papauté avait suivie depuis Alexandre VI jusqu'à Paul III avait secondé le relâchement de tous les liens de la société chrétienne, et introduit le paganisme au cœur même de l'église. Le premier effet de cette invasion de la pensée et de l'art des anciens avait été de compléter le génie moderne; Léonard, Michel-Ange et Raphaël avaient assez montré ce que les traditions religieuses pouvaient gagner en se transformant sous l'influence du goût antique. Mais cet accroissement magnifique était si plein de dangers qu'il fit presque immédiatement place à une déchéance honteuse et bientôt au néant; en épurant, en agrandissant les formes de l'art chrétien, la Renaissance avait porté un coup mortel aux croyances et aux sentiments qui en étaient le sujet et la base. Cette multitude d'idées contraires qui se disputaient les esprits laissait le champ libre aux fantaisies indécises de l'imagination, à l'ivresse violente des sens. Tel qu'il avait été pratiqué par la Grèce et par le Moyen-Age, le dessin n'avait rien de commun avec ces nouveaux besoins d'une époque à la fois matérialiste et rêveuse. Expression naturelle de toute pensée claire et dominante qui saisit l'essence des êtres, il semblait avoir péri avec le catholicisme, au milieu du

XVIe siecle; il reparut aussi avec lui, lorsque, du sein du Concile de Trente, que Charles-Quint avait fait assembler pour subjuguer la papauté, un parti de l'Église, voué aux rigueurs de la discipline et à la défense du dogme, eut fait sortir une réformation intérieure dont Sixte-Quint fut le héros, le Tasse le poète, Bellarmin le législateur. Les Carrache furent les peintres de cette rénovation catholique, et ils en expliquent merveilleusement, selon moi, l'origine et le sens.

Louis Carrache (1551-1619) apprit à estimer les couleurs qu'il avait broyées dans l'atelier du Tintoret, et leur fit désormais une part suffisante pour contenter les instincts de son siècle; il recommanda aussi l'étude de la nature, cette nouvelle divinité, qu'on adorait déjà depuis assez long-temps sans avoir pris, je crois, une opinion bien nette du culte qu'on lui rendait; mais au-dessus du coloris et de l'imitation il plaça la science du dessin qu'il se vantait d'avoir apprise par la comparaison assidue des grands maîtres. Dans la *Vision de saint François d'Assise*, l'un des quatre tableaux de cet artiste qui sont conservés à la Pinacothèque de Munich, on peut juger du type général de son dessin; on n'y voit rien de religieux que le calme dont l'École florentine s'était de plus en plus écartée; mais ce calme y est entretenu par un certain sentiment de la statuaire grecque; la

noblesse du stoïcisme antique y a remplacé les délicatesses et la profondeur de l'ascétisme chrétien. C'était à Bologue, la seconde ville des Etats du Saint-Siége, que Louis Carrache relevait ainsi la peinture par une étude de ce que l'art païen avait produit de plus moral et de plus philosophique. Dans le même temps, par un effort tout semblable, Rome essayait de régénérer le catholicisme en lui donnant pour appui, contre le réalisme mal compris d'Aristote qui entraînait les Écoles et les peuples, l'idéalisme sublime de Platon, qui après avoir servi de point de départ au Christianisme, venait pour ainsi dire le réclamer à cette heure suprême et le ranimer en le faisant rentrer dans son sein. Alors dans l'art, comme dans les lettres, comme dans la religion, la pensée moderne, déchirée par le doute, cherchait à retrouver du moins les apparences de l'unité sous les formes de ce même paganisme qui lui en avait fait perdre la réalité; et ainsi se posait déjà cette équation de l'Antiquité et du Moyen-Age que les temps postérieurs doivent résoudre.

Les deux neveux de Louis Carrache, Augustin (1558-1602) et Annibal (1560-1619), furent appelés à Rome pour décorer la galerie du palais Farnèse. Le premier, qui maniait le burin mieux que le pinceau, y fit une abondante provision d'idées élevées et touchantes qu'il n'eut pas le temps d'exécuter dans le duché de Parme où la mort le sur-

prit ; le second dessina l'antique avec une ardeur et une habileté dont les grands peintres de la génération précédente lui avaient laissé l'exemple. Sous l'influence de ces Carrache se développa à son tour toute une École qui rompit l'équilibre de leur éclectisme, et qui néanmoins produisit encore de puissants effets, grâce au sentiment du dessin qu'ils avaient ravivé. La Pinacothèque de Munich et la galerie de Dresde possèdent des ouvrages éminents des maîtres et des élèves. Parmi ceux-ci figure au premier rang Guido-Reni (1575-1642), qui avait étudié son art sous Annibal et sous Louis. Tandis que les instituteurs de l'École se distinguaient par une énergie que ce siècle imbécile regardait comme le comble de l'âpreté, le Guide chercha, sur les traces du Corrége, à prêter aux belles ombres de son coloris cette sorte de doux prestige qui a excité de si grands enthousiasmes. Pour imprimer à son dessin, dont la pureté a été aussi tant vantée, une grâce qui pût satisfaire la mollesse de son temps, il recourut, sans doute à son insu, aux lignes ascendantes de la seconde époque ; en noyant, dans les vapeurs du clair-obscur, des formes allongées et sinueuses, il passa pour donner au monde l'image des voluptés nobles et voilées. Domenico Zampieri, connu sous le nom du *Dominiquin* (1581-1641), avait travaillé dans l'atelier d'Augustin. Les deux tableaux de sa main qu'on voit à la galerie de Mu-

nich, et qui retracent dans des compositions savantes, deux épisodes de la vie d'Hercule, semblent affecter le clair-obscur du Guido; son chef-d'œuvre, *la Communion de saint Jérôme*, que Paris a rendu à l'Italie en 1815, brille d'un éclat plus vif, et offre, avec quelques rares tableaux des génies les plus extraordinaires, le coloris et le dessin s'unissant, sans se nuire, dans des proportions élevées et égales; sous le rapport de l'expression, ce tableau a reçu des éloges qu'il a dû peut-être à des concessions déjà trop fortes faites à la réalité. Les paysages du Dominiquin, dont Poussin a imité les verdures et agrandi l'aspect, montrent du moins clairement ce qu'il y avait de mélancolie dans ce penchant qui ramenait l'élève d'Augustin vers la nature. Le cavaliere Lanfranco (1581-1647), qui avait pris successivement les leçons des trois Carrache, était poussé par son instinct à une imitation plus vigoureuse, et s'appliquait de préférence aux effets pompeux des coupoles. Francesco Albani (1578-1660) a été surnommé le peintre des Grâces, comme si ces déesses ne présidaient qu'aux âges de décadence; élève des Carrache et du Guide, il apprit le dessin des premiers, la volupté du second. Il fut conduit, comme le Dominiquin, par d'autres sentiments sans doute, à étudier les ombres épaisses des bois, et à offrir à la nature le culte que lui rendent toutes les époques extrêmes. Familier avec la littérature de son temps,

qui fut le siècle de Louis XV de l'Italie, il reproduisit dans ses paysages toutes les galanteries de la mythologie grecque, en multipliant les copies des beaux enfants qu'une fille de la grasse Bologne lui avait donnés. Les tableaux des Carrache, qui passaient, auprès des siens, pour des chefs-d'œuvre de hardiesse, ne le laissèrent pas jouir jusqu'à la fin de sa vie des succès de sa peinture qui marquait le terme de l'art italien.

La réaction qui accompagna ces douceurs immodérées n'était pas un indice moins certain de déchéance. Né à Cento, village du Bolonais, Gian Francesco Barbieri, que la difformité d'un de ses yeux avait fait surnommer *Il Guercino* (1590-1666), se rattacha à Venise par son maître Benedetto Gennari, et par son habile coloris. Il mit à profit le dessin des Carrache; mais il voulut se distinguer par une stricte imitation de la nature que la manière de l'Albane avait défigurée. La Pinacothèque de Munich et la galerie de Dresde renferment plusieurs tableaux dans lesquels il se montre vrai sans bassesse, exact sans minutie, sage et puissant tout à la fois. Mais déjà son élève, le cavaliere Mateo Preti (1613-1699), dont Bruxelles possède aussi une sombre et belle page, paraît à côté de lui, violent, trivial, entraîné à toutes les fâcheuses conséquences du naturalisme. Ce système avait été soutenu dans toute son exagération, au temps même

des Carrache, par un Milanais Michelangelo Amerighi (1569-1609), né au château de *Caravaggio* dont il avait pris le nom. Dédaigner l'antique, copier la nature sans choix, se passionner pour les contrastes les plus vigoureux de l'ombre et de la lumière, voilà ce que cet artiste avait appris en étudiant avec ardeur les œuvres du Giorgione; mais, plus fidèle à son tempérament emporté qu'à son froid système, il donnait à tout ce qu'il prétendait imiter l'air fantasque et énergique de son propre caractère.

Comme sur la fin du XVIe siècle, les Carrache avaient, pour ainsi dire, transporté l'École du dessin de Rome à Bologne, sa succursale, de même, au commencement du XVIIe siècle, les élèves du Caravage conduisirent l'École de la couleur de Venise à Naples qui semblait prédestinée à l'accueillir. Sur les parages de la mer de Sicile, comme au fond de l'Adriatique, les pratiques de l'Orient s'étaient maintenues à peu près intactes jusqu'à la fin de la grande époque des merveilles florentines; les dernières ardeurs de l'art byzantin s'y allièrent aux premières saturnales du naturalisme. C'est en effet à Naples que Joseph Ribéra (1589-1656), surnommé *l'Espagnolet*, du nom de sa patrie, déploya tous les excès auxquels pouvaient aboutir l'humeur farouche de sa nation, l'audace brutale du Caravage et la décadence du coloris

oriental. Comme pour mieux faire regretter cette dépravation fatale d'un beau talent, il sut aussi en cherchant les traces du Corrége, que toute cette génération de peintres étudia assidûment, produire des ouvrages où brille une noblesse préférable peut-être à la douceur à laquelle il prétendait. Salvator Rosa (1615-1673) apporta à l'École de Naples l'éclat d'un esprit audacieux qui épancha également son fiel dans ses satires et dans ses batailles, et qui, en ses plus poétiques instants, peignit, avec les sombres couleurs de ses pensées, la nature, refuge dès lors commun de toutes les âmes élevées. Lucas Giordano (1629-1705) se signala par ses innombrables pastiches, et par sa déplorable facilité qui lui valut le surnom de *Fa-Presto.* Solimena (1657-1747) prolongea les traditions napolitaines jusque vers le milieu du siècle dernier.

Tandis que l'Italie moyenne n'avait à opposer à ces débauches que les toiles fades et prétentieuses de Carlo Dolce (1616-1686), singulier héritier des puissants maîtres de Florence, l'Espagne du moins, grâce à la vie que le catholicisme conservait encore chez elle, et à la force politique qu'elle tenait de ses alliances, soutint avec plus de splendeur et de durée les principes sur lesquels Caravage avait fondé son Ecole. Byzantine, au début, comme Naples et comme Venise, elle demeura aussi presque

entièrement inaccessible à l'influence des Écoles du dessin, et aux instincts de l'Idéal; par le coloris même et par une imitation véhémente de la réalité, elle se rattacha au mouvement qui régnait en Italie au XVIIe siècle, et dont elle fut, sous ce rapport, l'appendice et le couronnement. Les musées de l'Allemagne ne fourniraient pas un nombre suffisant de tableaux, si je voulais y chercher des exemples pour vous donner une idée plus détaillée de l'art espagnol, qui, par son principe même et par le rang qu'il occupe dans l'histoire de la peinture, s'écarte entièrement de mon sujet. Cependant je ne complèterais pas ma tâche si je ne citais à Munich quatre toiles où Murillo (1613-1682), ce Giorgione de Séville, a peint de petits mendiants nus, et un portrait où Vélasquez (1594-1660) semble avoir défié Titien; à Dresde, une Madeleine par Zurbaran (1596-1662) qui s'y montre l'heureux élève de Caravage; puis encore à Munich une Sainte-Famille, par Alonzo Cano (1600-1676), qui, presque seul sur la terre d'Espagne, allia le goût du dessin et la connaissance de l'antique, au soin de la couleur, et qui, pour cette cause, y représente l'École des Carrache, la plus élevée en ce temps dégénéré, celle à laquelle j'ai dû rapporter toutes les autres pratiques de la même époque.

XIX

École Française.

Si la France ne peut citer que de rares monuments de la peinture des hautes époques, il en faut sans doute moins accuser son impuissance que les violences faites aux sanctuaires du Moyen-Age, d'abord par le goût du dernier siècle, ensuite par les orages de la révolution. Les recherches dont l'archéologie nationale commence à être l'objet

montreront que, loin d'être demeuré étranger au développement des phases supérieures de l'art, notre pays y a contribué plus qu'aucun autre, en prenant à la constitution du système ogival une part importante, peut-être souveraine. Ce profond sentiment des lignes essentielles qui anima la France durant l'époque gothique, ne l'abandonna point lorsque la Renaissance vint changer toutes les formes de la vie des peuples modernes; ce fut encore lui qui, dans cette circonstance solennelle, inspira à tous nos artistes un goût inné pour le dessin. Jean Cousin (1530-1589), qu'on cite ordinairement comme le premier de nos peintres, et qui n'était sans doute, à en juger par les travaux dont il a orné quelques églises, qu'un membre éminent de nos anciennes confréries d'artistes, fondit avec une telle naïveté les méthodes de Florence et de Rome, qu'on peut douter si, au lieu de les avoir étudiées en Italie, il ne les trouva point dans les analogies de ses propres traditions. J'ai découvert, avec une agréable surprise au Musée de Mayence, un tableau où cet artiste a représenté, en de petites dimensions et avec un grand nombre de personnages, une Descente de croix qui se rapproche de Pérugin par sa couleur claire et par ses douces expressions, qui rappelle Patenier par l'heureuse simplicité du paysage, qui fait pressentir Poussin par le goût régulier de l'ajuste-

ment. Celui-ci arriva à Rome au siècle suivant, lorsque la manière du Guide le disputait, dans l'estime des Italiens, au dessin plus mâle d'Annibal; il décida la querelle en faveur des Carrache, en mettant de leur côté son génie, où respiraient le bon sens et la fermeté de sa nation. Soutenu par de hauts instincts, par de grandes études, par une intelligence sévère et profonde, Nicolas Poussin (1594-1665) ne se borna point à affermir l'École bolonaise dans ses austérités, il serra de plus près l'antique, à qui elle avait emprunté sa force; il sut dominer l'antique même par un sentiment mélancolique de la vie et de la nature, lequel se prêta, sous sa main, aux modulations les plus diverses, depuis la douce rêverie des *Bergers d'Arcadie* jusqu'aux terribles solitudes du *Déluge*. Il dirigea la pléiade d'artistes qui fut un des beaux ornements de notre XVIIe siècle; par ses conseils et par les esquisses qu'il lui envoyait de Rome, il cultiva dans Eustache Lesueur (1617-1655) cette grâce naïve qui tient à la fois du Moyen-Age et de l'Antiquité, et dont on a signalé le double caractère en donnant au peintre de saint Bruno le surnom de *Raphaël français;* il fit de Charles Lebrun (1619-1690), autant qu'il put, un élève des Carrache, et rattacha par lui, à leur Ecole, les principes académiques du siècle de Louis XIV; il encouragea par son amitié Moïse Valentin (1600-1632), que la fougue de sa jeunesse

poussait à l'imitation de Caravage; il se trouva aussi en Italie avec Claude Gelée (1600-1682), connu sous le nom du *Lorrain*, qui, dans cette même nature de Naples, où l'humeur sauvage de Salvator avait puisé tant de sombres images, choisit les plus beaux effets de la lumière et les plus majestueuses combinaisons des lignes de l'architecture et du paysage. C'est ainsi que presque sur tous les points, pendant cette mémorable époque, l'école française adoptait les pratiques du dessin et se constituait par elles. Cette généreuse tradition fut interrompu. Au commencement du siècle qui suivit, Watteau (1684-1721), les Vanloo, Jean-Baptiste (1684-1745) et Carle (1705-1765), François Boucher (1704-1770), opérèrent, à des degrés différents, en faveur de la couleur et du caprice, une sorte de réaction dans le développement de laquelle rien ne nous engage à pénétrer plus avant.

Tandis que ces artistes abaissaient les principes et la renommée de la France, l'Allemagne, qui était sous l'influence de notre goût, produisit un homme destiné à le relever. Raphaël Mengs (1728-1779), conduit par son père à Rome pour y achever ses études, s'abreuva à la source d'où étaient dérivées, après de longs détours, les premières leçons qu'il avait reçues. Dans ses peintures et dans ses écrits il s'efforça de dégager le pur élément antique de l'alliance que les Écoles de Rome et de Bologne avaient succes-

sivement tenté de lui faire contracter avec l'art chrétien. Secondée par l'autorité de cet homme éminent, par celle de Winckelmann, par la direction de toute la littérature française, par les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, l'Antiquité acquit sur l'esprit des peuples et sur le talent des artistes un empire absolu qu'elle n'avait pas encore possédé. Notre David (1750-1825) ne fut point, comme on voit, le promoteur de ce mouvement; mais il en fut un des instruments les plus efficaces et les plus illustres. Esclave des nécessités, de son temps il représenta le plus haut état d'isolement auquel l'art païen puisse, je pense, arriver au milieu de nos sociétés modernes. Là est son originalité impérissable. L'erreur que les promptes injustices de l'opinion lui ont fait expier, consiste en ce que, au lieu de se régler sur le style des bas-reliefs antiques, il se modela sur celui des statues; ce qui fit qu'il mit, presque partout, dans ses tableaux, les inflexions solennelles et isolées du geste à la place des lignes plus liées et plus savantes de la composition pittoresque. Aussi son École, malgré les beaux succès de Gros, de Gérard, de Guérin et de Girodet, a-t-elle dû se transformer pour conserver parmi nous sa suprématie; ce n'est qu'après avoir appris de Raphaël comment la méditation des statues antiques pouvait servir à la peinture moderne, que M. Ingres a fait triompher des dédains de notre

temps les traditions grecques de son maître. Cependant peu contente de ces amendements, une nouvelle génération a restauré, par une réaction dont les excès touchent sans doute à leur fin, les qualités négligées par l'École de David; et la couleur a recommencé parmi nous, sous toutes les formes, son ancienne lutte contre le dessin.

Tandis que dans cette séparation violente de l'Antiquité et du christianisme, dont l'union avait élevé si haut l'art de la Renaissance, la France adoptait l'élément purement païen et philosophique, l'Allemagne s'emparait de l'élément chrétien par la main de ceux de ses enfants qui avaient suivi en Italie Winckelmann et Raphaël Mengs. Après avoir extrait ce germe précieux du sein de la forme composée des maîtres du XVI[e] siècle, elle est promptement remontée à l'imitation des artistes du XIV[e] et du XV[e] siècle, chez lesquels il régnait presque seul. Grâce à ce choix, les écoles fondées par M. Owerbeck, par M. Cornélius, et par leurs amis, ont rehaussé l'expression morale de l'art, et entrepris, sur le principe même du style, des études qui ne sauraient, en aucun cas, être stériles.

Ainsi, à l'heure qu'il est, soit qu'on regarde la France, soit qu'on jette les yeux sur l'Allemagne, on voit que le moule de la Renaissance a été brisé. Grec et historique chez nous, chrétien et symbolique au-delà du Rhin, l'art nourrit actuelle-

ment deux grandes nations, des deux parts qui s'étaient rencontrées et unies dans la courte vie du divin Sanzio. Ne soyons point fiers de notre lot plus qu'il ne convient: n'accusons point trop nos voisins de se perdre dans les pastiches du Moyen-Age. Si M. Owerbeck joint l'imitation de Pérugin à celle d'Hemling, si M. Cornélius mêle les exemples de Michel-Ange à ceux d'Albrecht Duerer, M. Ingres n'allie-t-il point le culte de Raphaël à celui des Étrusques? Lorsque nous évitons l'imitation de l'Antiquité, n'est-ce pas pour tomber dans la dépendance non moins servile de la nature? Si l'analyse a dû décomposer sous nos yeux les œuvres complexes du XVIe siècle, c'est sans doute pour que, connaissant mieux les secrets de cette grande époque, nous puissions lui donner une suite plus digne d'elle. Apprenons donc de l'Allemagne à substituer au dessin anatomique le dessin expressif, surtout à composer et à penser; qu'à son tour l'Allemagne apprenne de nous à rendre son pinceau aussi savant que son crayon, et à tremper sa pensée dans l'antique pour la rendre d'autant plus moderne. Les deux pays rivaux n'auront vraiment lieu de s'enorgueillir que lorsque, par cet échange mutuel des qualités qui les distinguent, ils auront reconstitué dans son intégrité la tradition italienne aujourd'hui divisée. L'histoire entière de la peinture, dont nous venons d'esquisser le plan, nous semble dé-

montrer évidemment que l'art ne saurait aujourd'hui se vivifier que par une pénétration définitive de la forme chrétienne et de la forme antique au profit de la civilisation contemporaine. Dans quelle mesure, sous quelles conditions, ce mélange nouveau s'accomplira-t-il? c'est ce qu'une étude plus particulière de l'architecture moderne pourra seule nous révéler.

DU PRINCIPE
DE L'ART ALLEMAND

D'APRÈS LES MONUMENTS

DES CERCLES DU RHIN, DU DANUBE, DE LA FRANCONIE

ET DE LA SAXE.

XX

De l'Architecture curviligne.

Il ne suffit pas d'avoir décrit les œuvres du nouvel art allemand et les exemples sur lesquels elles ont été modelées. Il faut examiner une opinion d'où dépend, en grande partie, le jugement qu'on doit porter sur la révolution entreprise par les novateurs. L'Allemagne prétend qu'elle a reçu de la nature le principe d'un art particulier, qu'elle en a poursuivi

le développement à travers les grandes phases de son histoire, et qu'elle n'accordera la durée qu'aux ouvrages où brillera le signe de cette donnée primordiale. Si en effet nous retrouvions l'empreinte continue d'un semblable principe, dans les monuments dont l'architecture a enrichi cette contrée, ne devrions-nous pas décider que tout ce qui s'y écartera de la tradition nationale, capable de surprendre la curiosité pendant quelque temps, ne saurait rien fonder pour l'avenir?

On entend répéter partout, au-delà du Rhin, que chaque race d'hommes a un principe d'art qui lui est propre, et que la race allemande peut revendiquer le principe ogival, comme la création et le patrimoine de son génie. Ces idées, devenues vulgaires, ont été répandues dans le moment où l'on s'efforçait de réveiller la nationalité teutonique, menacée par nos armes, en lui composant, un peu à la hâte, des traditions susceptibles de nourrir l'enthousiasme. Comme l'architecture, dont l'ogive est l'élément essentiel, paraissait non seulement la plus mystérieuse, mais encore la plus différente de celle qui réglait, en cet instant, le développement de l'art français, on la jugea la plus propre à flatter l'imagination des Allemands et à opposer leurs souvenirs à notre goût. C'est alors en effet que M. Sulpice Boisserée, s'étant proposé de présenter à sa nation un exemple solennel et le type même

de l'art germanique, consacra à la cathédrale de Cologne ce magnifique ouvrage qui a si puissamment contribué à faire estimer l'architecture du Moyen-Age, et tout ensemble à donner une idée inexacte de son origine et de sa valeur.

Depuis cette époque, en Allemagne, en Angleterre, en France même, on a peut-être beaucoup trop loué l'art ogival. Le désir légitime de relever du mépris une forme à laquelle les générations humaines ont associé pendant des siècles leur vie et leurs espérances, a peu à peu dégénéré en une manie ridicule. On va jusqu'à prétendre que l'architecture ogivale est, seule, l'expression naturelle et directe du christianisme; c'est borner l'influence de la religion sur les arts à la durée qui sépare le XIIIe siècle du XVIe, et déclarer que les hommes ont été incapables d'empreindre leurs croyances dans leurs monuments, non seulement durant les trois siècles qui ont suivi la Renaissance, mais encore pendant les dix siècles qui ont précédé le XIIIe. Si vous supputez les temps, vous verrez qu'au sein de l'art chrétien le plein cintre a déjà duré mille ans de plus que l'ogive.

Quant au principe même de l'ogive, qui consiste à substituer, dans l'architecture curviligne, à la ligne ronde la ligne ascendante, et par conséquent à se rapprocher sans cesse de la verticale, on s'est bien gardé d'en signaler les inconvénients. Les écri-

vains qui n'admirent l'art qu'autant qu'il semble se heurter contre l'impossible, citent chaque jour comme les plus beaux d'entre tous les monuments gothiques ceux où les entablements horizontaux sont presque entièrement supprimés ; je voudrais voir ces poëtes condamnés à élever un édifice dont on exigerait que toutes les lignes fussent perpendiculaires à la base. Je n'opposerai pas d'autres raisons à l'énorme dépense de fausse poésie qui a été faite à ce propos.

Faut-il blâmer cependant tout ce que les Allemands ont dit sur l'ogive? non. Il me paraît même qu'il existe un motif, d'un ordre supérieur et absolu, pour faire jouer un rôle important à leur race dans la constitution du système ogival. Supposez que les grandes invasions n'aient pas apporté l'élément tudesque au sein des populations de l'Occident, et que les races antiques aient poursuivi leur développement naturel sous l'influence du christianisme et sous la protection de Rome; ne vous semble-t-il pas que vous fermez toute issue à l'avénement de l'ogive? Vous avez beau invoquer d'une part les puissances mélancoliques du christianisme, de l'autre les nécessités des constructions toujours grandissantes; si vous admettez que le goût latin persiste, n'êtes-vous pas forcé de reconnaître qu'il témoignera son empire en subordonnant toutes ces conditions au maintien de son plein cintre,

qu'il ne peut abdiquer? Mêlez au contraire le sang des Goths, des Vandales, des Alains, des Francs, des Bourguignons, des Lombards, des Saxons, des Normands, au sang des nations romaines; donnez au sentiment germanique une part dans le réglement de la vie moderne, et vous rendez l'ogive possible. Ainsi je justifierai le nom de tudesque que j'ai quelquefois appliqué à l'architecture ogivale, et même celui de gothique plus restreint et moins propre, que l'instinct populaire lui a conservé jusqu'à ce jour.

Mais les questions de races sont dominées par d'autres problèmes d'une nature plus élevée. Les peuples, comme les individus, sont des instruments qui servent à l'accomplissement du plan général de la création; c'est ce plan qu'un esprit sérieux doit se proposer d'étudier; il faut qu'il s'en fasse une idée, quand même il n'aurait d'autre but que de connaître les libres accidents de l'histoire des hommes. Pour être demeuré dans les horizons inférieurs de la réalité historique, on a émis sur la formation de l'art ogival d'autres opinions que les Allemands ont eu raison de repousser, mais dont ils n'ont pas su éviter l'erreur. Qui ne rit aujourd'hui de ces fables commodes, au moyen desquelles on nous fait emprunter l'architecture gothique tantôt aux Sarrasins de la Palestine, tantôt aux Maures d'Espagne? De ce qu'on trouve des ogi-

ves dans les monuments étrusques, et même, à ce qu'il paraît, dans plusieurs édifices indous, quelqu'un ne conclura-t-il pas aussi qu'elles en furent directement importées dans les constructions du Moyen-Âge? L'ogive, comme toutes les autres formes, se rencontre partout dans la nature; partout elle peut naître de la combinaison des lignes que l'homme conçoit et applique aux nécessités de son existence. Mais si elle est un des mille accidents possibles de la matière et de la pensée, on n'en saurait dire autant de l'architecture à laquelle elle a servi de base dans l'Europe moderne, et que sans doute on n'aurait point adoptée si on n'y avait été poussé par quelque besoin impérieux, par quelque motif considérable. Alors même que les croisés auraient apporté d'Orient cette architecture tout ordonnée, il n'en resterait pas moins à comprendre comment elle y avait été formée, en quoi elle convint aux races occidentales. Les grands systèmes auxquels l'homme confie l'expression de ses sentiments et où il empreint l'image de sa vie, ne sauraient se régler sur le hasard ou sur le caprice, non plus que ceux qui sortent de la main de Dieu et qui reflètent ses immortelles splendeurs.

Si on veut pénétrer dans le secret des diverses architectures qui ont témoigné jusqu'à ce jour des croyances de l'humaine espèce, on n'y distinguera que deux variétés essentielles et fonda-

mentales. Dans le monde antique, sous l'empire des religions de la matière, brilla l'architecture rectiligne; dans le monde moderne, sous l'influence des religions de l'esprit, s'est développée l'architecture curviligne. Tant que l'homme est demeuré soumis à la nature, il semble qu'il ait emprunté à ses souterrains la forme des temples où il lui a offert ses adorations. Lorsque, par la contemplation directe de l'infini, il s'est affranchi de la nécessité des phénomènes terrestres, il a rendu ses hommages au ciel, sous des courbes qui en imitent les harmonies mystérieuses. Entre ces deux systèmes, l'architecture romaine a formé une transition qu'il est important d'expliquer, et dont on ne peut se rendre compte qu'en remontant à la notion même des ordres, où toute la question de l'art est renfermée.

L'ordre est la mesure des rapports qui existent entre les parties d'un tout. Comme les ouvrages de l'art se distinguent de tous les autres par une certaine distribution savante de rapports, on ne peut supposer un art quelconque qui ne repose pas sur un ordre particulier. Mais cet ordre peut être, pour ainsi parler, ou latent ou explicite; il peut exister, sans que l'esprit, qui le sent, en ait un indicateur certain; il peut, au contraire, être noté par un régulateur déterminé où il apparait clairement aux yeux.

Les Orientaux creusent les premiers sanctuaires dans les flancs des montagnes, et font reposer sur des points d'appui énergiques les plafonds que la terre elle-même leur fournit. De cette donnée naissent des rapports nécessaires qui constituent un ordre; cependant cet ordre ne s'abstrait point encore sous une apparence précise; il demeure enseveli dans le mystère des immenses proportions du monument, comme le dieu même qu'on y adore est enveloppé dans les vagues profondeurs de la nature.

Les Égyptiens fondent leurs édifices religieux sur le même principe. En les élevant en plein air, ils arrivent à en dégager la forme des nécessités qui l'ont créée; sans lui faire perdre entièrement son caractère primitif, ils la disposent selon les nouvelles convenances auxquelles ils l'ont assujettie; ils dessinent les profils de leurs temples avec un soin délicat sur des plans ordinairement inclinés; et, pleins du néant des choses terrestres, qui passent comme le vent du désert sur leurs sables, ils font converger vers le ciel la cime de leurs gigantesques tombeaux. Ce sentiment nouveau de la forme, ce culte mélancolique de la mort auquel il est intimement associé, enfantent un ordre profondément distinct de l'ordre oriental, mais qui s'abstient aussi de toute mesure déterminée pour rester, comme lui, fidèle à la loi d'une

société tohécratique où tout se produit sous la condition de l'infini.

Des plaines de l'Egypte, le temple monte au sommet des collines de la Grèce. En étendant ses ailes sur le faîte de l'édifice, l'aigle de Jupiter y dessine le fronton, et y joint ainsi à la forme rectangulaire des temples de Brama, la forme triangulaire des pyramides. Ce ne fut pas le seul progrès que les Grecs firent sur leurs devanciers; c'est à eux qu'appartient la gloire unique d'avoir dégagé, du sein de l'architecture rectiligne, des régulateurs qui en ont marqué avec évidence les modulations essentielles. Appliquant au principe développé par l'Orient et par l'Égypte d'une manière infinie, le juste sentiment du fini qu'ils inaugurèrent dans l'histoire, ils obtinrent ce résultat qui nous semble aujourd'hui le plus naturel du monde. Quoi de plus simple en effet, que de prendre, dans un monument rectiligne, le rapport de l'élévation à la largeur, de l'écrire dans une colonne, et de régler ensuite sur ce mètre toutes les dispositions des autres parties? Là où il ne peut y avoir de lignes incommensurables entre elles, il semble qu'il soit facile de trouver une mesure commune. Rechercher comment le divin génie des Grecs la découvrit et en usa, est aujourd'hui hors de mon sujet.

C'est aux Etrusques que les Romains empruntèrent l'arcade, qui est le premier degré de l'ar-

chitecture curviligne; mais placés sous l'influence de la civilisation grecque, ils acceptèrent les ordres qu'elle avait enfantés et leur subordonnèrent entièrement le principe de l'art nouveau. Ils continuèrent en effet à régler leurs monuments sur les proportions et sur la figure même de ceux de la Grece; ils y faisaient monter les colonnes et les pilastres sous des entablements qui leur étaient perpendiculaires et qu'on pouvait leur mesurer sans difficulté; dans les rectangles ainsi formés selon les lois de l'architecture rectiligne, ils inscrivaient une arcade qui y demeurait à la fois captive et étrangère. Si c'était le rhythme rectiligne qui contenait le principe de ces constructions, à quoi bon l'arcade? Si l'arcade, au contraire, était leur partie essentielle, pourquoi simuler ce rhythme vain? Et, en supposant qu'un rhythme fût indispensable, pourquoi n'en point tirer un nouveau de la donnée même de l'arcade?

Le problème que Rome trancha par un mensonge n'a point cessé depuis lors d'agiter le monde moderne; de sa solution, encore attendue, dépend, à mon gré, l'avenir entier de l'art. L'esprit seul des époques où l'on vit, peut indiquer, selon qu'il incline au pôle infini ou au pôle fini de l'univers humain, s'il convient de laisser les ordres dans l'indéterminé, ou de les exprimer par un régulateur manifeste. Mais une fois cette grande difficulté dé-

cidée dans le sens où elle l'a été par les Romains, il reste à examiner si les ordres divers de l'architecture curviligne, peuvent être mesurés par les régulateurs de l'architecture rectiligne. Ainsi posée, cette nouvelle question me paraît susceptible d'être aisément résolue. Qui ne sait en effet que les lignes droites et les lignes courbes sont incommensurables entre elles? Si l'architecture rectiligne a pour indicateur le diamètre des colonnes, le caractère de l'architecture curviligne ne peut se déterminer que par la valeur des angles que ses courbes mesurent. Ces deux architectures diffèrent donc entre elles, comme le diamètre diffère de la circonférence; les rapporter à un mètre commun, c'est vouloir résoudre l'insoluble problème de la quadrature du cercle. La critique n'a peut-être pas le droit de pousser plus loin ses recherches; l'art seul, avec ses admirables instincts, peut sans doute dégager, du sein de l'architecture curviligne, un régulateur qui en rende les angles, pour ainsi dire, sensibles au regard, et qui permette de leur rapporter toute l'ordonnance des édifices. Il est vrai qu'impuissant jusqu'à ce jour à produire ce résultat, tantôt, comme chez les Romains et pendant la Renaissance, il a, par une pure fiction, assujetti le principe curviligne au rhythme rectiligne; tantôt, comme pendant les époques intermédiaires du Moyen-Age, il a autorisé ce principe à s'affranchir sinon de la

règle, au moins de la cadence des nombres Mais doit-on limiter la puissance du génie humain aux efforts qu'il a accomplis dans le passé?

L'architecture curviligne ne fut réellement constituée que le jour où, se dérobant aux impostures romaines, les chrétiens élevèrent directement le plein cintre sur la colonne, qui cessa, en ce moment, d'être un régulateur, pour devenir le point d'appui indéfini d'un nouveau système de construction. L'arcade ayant dès lors brisé le carré dans lequel elle était primitivement inscrite, acquit une valeur propre, quoique encore indéterminée. Car, liée d'abord au développement infini du Christianisme, comme la ligne droite avait été primitivement associée au développement infini du polythéisme, elle parcourut, à l'exemple de celle-ci, deux époques dont le caractère ne fut marqué par aucun indicateur apparent et régulier. Ce sont ces deux époques qui embrassent l'histoire de l'art du Moyen-Age, et qui ont produit, en Allemagne, les monuments que je me propose de vous faire connaître. Mais avant d'entrer dans les détails de cette dernière étude, il est indispensable de dessiner les traits caractéristiques auxquels il les faudra rapporter. Pour obéir à la loi de la nature qui veut qu'on passe du connu à l'inconnu, j'emprunterai à la France les exemples qui seront nécessaires pour fixer les signes généraux et les distinctions fonda-

mentales des phases supérieures de l'architecture curviligne.

On a nommé, non sans raison, architecture romane, celle où le plein cintre latin, dégagé des liens du rhythme rectiligne, se montre assez ordinairement exempt des ornements du génie oriental. On continuera d'appeler, avec non moins de justesse, architecture byzantine, celle où, à la même époque, la courbe romaine se produisit avec les dispositions savantes et la riche parure que lui donnèrent les artistes de Constantinople. Ces deux architectures, qui offrent de si grands rapports de ressemblance, veulent être soigneusement distinguées. Toutes deux elles portent l'empreinte de la force; mais, tandis que la première demeure simple et naturelle, la seconde est au contraire pompeuse et symbolique. Les chapiteaux des colonnes qu'elles emploient sont encore, sinon des régulateurs définis, au moins des indices authentiques de leurs différences décisives. Dans les églises romanes, ils présentent généralement le ressouvenir de l'acanthe corinthien, ou l'imitation grossière d'autres formes plus réelles encore, empruntées au règne végétal et au regne animal; dans les églises byzantines, ils sont au contraire presque toujours chargés de moulures ingénieusement variées, et nattées ensemble avec un goût qui trahit le luxe du symbolisme asiatique.

En France, à de rares exceptions près, le principe roman remplit toute la durée de la première époque de l'architecture curviligne. J'admettrai sans doute que les vestiges permanents de la civilisation romaine et l'esprit positif de notre peuple aient contribué à ce résultat; mais on n'a point encore assez parlé de cet abbé Guillaume, Suédois d'origine à ce qu'il paraît, né en Piémont, au diocèse d'Ivrée, qui, après avoir séjourné dans les diverses contrées de l'Italie, après y avoir fréquenté les esprits les plus éminents et les plus actifs, notamment, à Venise, le doge Pietro Orseolo, fondateur de la basilique de Saint-Marc, fut amené en France, vers la fin du xe siècle, par le célèbre abbé de Cluny, saint Maieul, se fit suivre par un nombreux cortége d'Italiens habiles dans la science et dans l'art, reconstruisit à Dijon, en 1001 le fameux monastère de Saint-Bénigne, fut appelé, en 1010, auprès de Richard II, duc de Normandie, restaura les couvents des États de ce prince, et bâtit, sur ses ordres, quarante cloîtres nouveaux. Ce moine fut, sans aucun doute, dans notre pays, le missionnaire de l'architecture romane, dont la tradition se peut ainsi rattacher directement aux premiers essais tentés, à Rome même, dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, pour accommoder à la religion chrétienne l'architecture des Latins.

Sans autre considération que celle de la nature

même des choses, il est facile, ce me semble, de comprendre que cette architecture, fondée sur le plein cintre dont la mesure ne saurait varier, et destituée de tout autre principe fondamental de modulation, ne pouvait suffire qu'à une seule évolution du christianisme occidental. Pour atteindre cette seconde phase de développement, dont la nécessité se fait invinciblement sentir dans toutes les grandes séries de l'histoire, et jusque dans les subdivisions de ces séries elles-mêmes; pour passer de l'époque de la force à celle de la grâce, l'art chrétien, ne pouvant changer de régulateur, puisqu'il n'en avait point, n'avait d'autres moyens que d'altérer dans sa racine même l'ordre latent qu'il possédait, de modifier son plein-cintre, et de lui substituer une ligne au sein de laquelle des formes plus allongées pussent accomplir leur épanouissement nécessaire.

A cette cause toute métaphysique se joignirent des circonstances positives qui firent éclore l'ogive. Les arcs entre-croisés dont on décorait les murs extérieurs en présentèrent d'abord l'image; puis on la vit apparaître, çà et là, dans des fenêtres et dans des portes isolées, dont on brisait l'arc pour le fortifier contre une pression extraordinaire; puis elle entra dans l'église et s'installa dans le sanctuaire même, lorsque, vers le commencement du XIIe siècle, en substituant, à l'apside toute

close, un chœur entouré de chapelles, on fut forcé de prolonger dans cette partie le système des piliers qui n'y avait point encore pénétré, d'y rapprocher davantage les points d'appui, à cause de la courbure des murailles, et d'élever néanmoins les arcs plus étroits qu'ils y soutenaient à la hauteur des pleins cintres, qui reposaient à l'aise sur les supports de la nef. Comme on l'a déjà remarqué, deux églises de Paris, l'une qui date de l'époque romane, Saint-Germain, l'autre qui offre un curieux exemple de la Renaissance, Saint-Eustache, montrent l'ogive naissant et expirant dans le chœur pour obéir aux conditions mêmes de la construction. Si, en partant de ce point, elle envahit le temple entier, et imprima une forme nouvelle à chacune de ses parties et à sa configuration, c'est que les peuples chez lesquels elle s'érigea ainsi en système, tout en satisfaisant un goût particulier à leur race, peut-être même en généralisant les habitudes des industries qui leur étaient familières, étaient chargés par la Providence d'ouvrir le seuil de la seconde époque aux créations du génie moderne. Il est à remarquer, en effet, que partout le développement des phases principales de l'art a été lié à l'avénement historique de quelque race considérable. Il est peut-être inutile de répéter que les ordres grecs durent leur origine, comme leur nom, à des peuplades diverses;

mais je veux signaler, au sein même des époques qui portent le caractère de l'infini dans leurs croyances et celui de l'indéterminé dans leurs arts, une concordance frappante et féconde en méditations : le plein cintre des populations romanes s'inscrit dans le rectangle des souterrains orientaux, l'ogive des nations tudesques dans la pyramide des tombeaux de l'Égypte.

Les savantes recherches de la Société des antiquaires de Normandie ont suffisamment prouvé que, dans le nord de la France, le système ogival a pris une extension rapide dès le XII[e] siècle. Dans le mémoire, souvent cité, où M. de Caumont a caractérisé, d'après les monuments de notre pays, les transformations diverses de l'architecture du Moyen-Age, se trouve consignée une indication qui confirme les théories dont je poursuis l'exposition : l'arc ogival, à qui sa similitude avec le fer des lances de nos ancêtres a fait donner le nom de lancette, a varié lui-même dans des rapports qui expriment la différence constante des époques successives de l'art. La lancette commence par être courte et énergique, de manière à se rapprocher du plein cintre d'où elle dérive ; puis, sans transition, elle devient très longue et très effilée ; enfin, elle retourne à des proportions moyennes, et s'ordonne de telle façon que le triangle qu'on peut lui inscrire est nécessairement équilatéral.

C'est le caractère général de la belle architecture gothique du XIIIe siècle, et le plus haut degré où le principe ogival puisse atteindre par ses seules forces.

Quant à ces fleurs variées, trèfles, crucifères, ou roses, qui se sont épanouies, vers le même temps, sur la tige tudesque, M. A. Leprévost, qui a eu bien raison d'y voir le produit d'un grand système de *rayonnement*, aurait pu ajouter qu'elles tenaient, par cela même, de plus près au principe de l'architecture cintrée. Lorsque plus tard la lancette aiguisant sa pointe, tout en renflant sa base, prit la forme capricieuse de la *flamme* qui s'échappe du foyer, elle ne produisit au sein de l'art qu'une altération dangereuse, puisqu'elle substitua des ondulations absolument indéfinies à des figures qui pouvaient du moins encore se mesurer par l'inscription des triangles. En sorte qu'à mon avis il faut se garder de chercher un développement du principe ogival dans ce qu'on a nommé le gothique *rayonnant*, et qu'il n'en faut voir que la décadence et la corruption irremédiable dans ce qu'on a nommé le gothique *flamboyant*.

Il me semble aussi que, pour n'avoir pas comparé les œuvres de l'architecture ogivale à celles qui ont été formées d'après d'autres principes, on n'a point aperçu un des signes qui indiquent le mieux non seulement son caractère, mais

peut-être son origine. Le génie de l'imitation, particulièrement développé chez les races occidentales, et dont nous avons signalé la trace dans les chapiteaux de nos églises romanes, est marqué au plus haut degré dans ceux de nos cathédrales gothiques; c'est lui qui ayant commencé à broder des plantes naïves, presque dépourvues de relief, sur les dés énormes des piliers de la transition, fait saillir des crosses végétales à l'extrémité des piliers du XII[e] siècle, et couronne enfin ceux du XIII[e] par ces branches entières qu'on dirait coupées sur les arbres de nos forêts. Mais, non plus que dans l'époque précédente, ces indices ne contiennent la formule du système, dont ils révèlent tout au plus l'accent.

Dans cette architecture curviligne, dont je viens d'esquisser rapidement les deux formes primordiales, la Renaissance introduisit, au nom de l'Antiquité, un principe nouveau, celui des ordres manifestes. Mais comme, dans les choses humaines, le bien est toujours atténué par des imperfections inévitables, ce légitime sentiment des ordres se reproduisit sous la forme antique du rhythme rectiligne. Pendant quelque temps on appliqua la mesure du diamètre aux modulations des arcs de la circonférence; puis, par une conséquence forcée, le rétablissement des ordres de la ligne droite diminua progressivement l'usage des constructions fondées sur les lignes

courbes; de nos jours enfin, sans égard ni pour les traditions de notre art, ni pour les besoins de notre état social, ni pour les exigences supérieures de nos idées, on a renouvelé, par des copies dont la servilité met assez le vice en lumière, le système entier de l'architecture rectiligne. A cette extrémité que reste-t-il à faire? Faut-il, à la suite de quelques esprits téméraires, se réfugier dans l'architecture ogivale? ou, comme le conseillent de plus sages, retourner à l'architecture romane? Il me semble qu'il serait plus convenable de poursuivre le dégagement des indicateurs propres à l'architecture curviligne, et d'en régler, sur les proportions finies de notre nature, le développement qui n'a épuisé jusqu'à ce jour que ses termes infinis.

Cependant il faut savoir quelles raisons les Allemands ont de réclamer l'architecture ogivale comme un patrimoine héréditaire. Serait-il vrai que cette architecture et le style que les autres arts lui ont nécessairement emprunté, dussent aujourd'hui fournir une nouvelle carrière en Allemagne? Pour embrasser tous les éléments d'une question si importante, je ne me bornerai pas à interroger les monuments que le principe ogival a produits au-delà du Rhin; j'examinerai avec soin les constructions principales qui y portent l'empreinte des deux hautes époques du Moyen-Age, décrivant non pas les vagues impressions que l'âme y reçoit, mais les

caractères essentiels que l'esprit y découvre, et tâchant toujours d'envisager dans les témoignages du passé les points qui peuvent jeter quelque lumière sur l'avenir.

XXI

Trèves.

La nature, où votre souvenir, solitaires amis, m'apparaît toujours plus vif et plus pur, offre en ce moment à mes yeux un spectacle enchanteur. Avant que les habitants de la vallée de Trèves eussent appris de leurs conquérants à orner et à défendre leur ville, ils avaient trouvé un rempart dans les sommets au pied desquels ils s'étaient assemblés, et qui miraient dans les eaux de la Meuse, les on-

dulations de leurs croupes virginales et les abris inviolés de leurs bois. Par des rampes qui se déroulent à travers ces forêts séculaires, sous l'ombre des chênes teutoniques, on descend vers la cité romaine, assise aux bords du fleuve, au milieu des montagnes. Les admirables édifices que le génie de l'homme y a élevés, n'ont pas de lignes ni de couleurs plus belles que celles de la divine construction qui les enveloppe.

Avant d'arriver à la ville, on rencontre dans le village d'Igel une pyramide tumulaire, qu'érigea à sa propre gloire, la famille des Secundini, chargée, sans doute, au temps des Antonins, des transports de la province, et enrichie par le commerce dont elle y exerçait le monopole. Ce monument, où l'architecture a prodigué son rhythme sacré et où la sculpture a fait intervenir tous les dieux de l'Olympe pour célébrer la fortune de quelques maîtres des postes de Rome, mérite l'attention des antiquaires. Mais les édifices que je veux étudier sont ceux où des idées plus élevées conduisirent l'art à des principes plus purs.

A l'extrémité orientale de Trèves se dresse une construction énorme, célèbre sous les noms de Porte de Mars et de Porte-Noire, et qui présente les traces mêlées de l'art antique et de l'art chrétien. La partie principale de ce bâtiment formait une porte dont les deux faces étaient séparées par un es-

pace considérable, et dont les deux voies, surmontées de deux étages de galeries, couraient de part et d'autre entre deux tours saillantes, arrondies au dehors de la ville, carrées au dedans, et composées de trois étages. Le motif ordinaire des portes antiques, où un passage couvert communiquait avec deux tours latérales, est ici développé avec un luxe qui trahit évidemment la décadence. Les cintres pesants, inscrits sous les énergiques entablements des galeries, et mesurés par des colonnes toscanes captives dans les murs, les assises énormes des pierres posées sans ciment les unes sur les autres, et liées autrefois par des crampons de fer dont on ne voit plus que les morsures, indiquent avec certitude une époque où l'art romain retourne avec pompe à la rudesse de son origine. Effectivement, en dépit des fables de la tradition locale, des documents authentiques autorisent à croire que cet édifice a été bâti par l'empereur Constantin, qui fit de fréquents séjours à Trèves, et qui en releva les murailles.

Un évêque éminent par son savoir et par son caractère, Poppo, qui était né en 979, et qui, après avoir été prévôt de Bamberg, monta sur le siége de Trèves, en 1016, ayant entrepris, en 1028, le pélerinage de la Terre sainte, y fut accompagné par un moine grec, nommé Siméon, qui revint avec lui dans son diocèse, et qui s'en-

ferma dans une des tours de la porte de Mars. Le pieux reclus mourut en 1035; l'évêque demanda aussitôt sa canonisation au pape Bénédict IX, qui l'accorda en 1042. Poppo convertit la Porte-Noire en une église, qu'il dédia à la mémoire de son ami, et à laquelle il attacha des chanoines avec une riche dotation. Un amas de terre jeté devant le passage des portes conduisait insensiblement du sol extérieur au premier étage de la galerie où l'église avait été disposée; l'étage inférieur était consacré à la sépulture. Une apside fut ajoutée à la tour où le saint avait vécu, et où il était invoqué; suffisamment avancée hors des anciennes constructions, elle prend de légers contreforts à l'endroit où elle arrondit sa courbe; à la hauteur du premier étage des tours, elle est percée de quelques pleins-cintres modestes qui reposent sur une moulure en biseau; elle est couronnée, au second étage, par une charmante galerie tout ouverte, ornée de colonnettes qui supportent immédiatement le toit, et qui se condensent au-dessus des contre-forts. Cette galerie par où l'apside se termine, est un des caractères principaux des cathédrales du XIe siècle. Elle se produit ici, avec une naïveté précieuse, encore dégagée de la forme du plein-cintre qu'elle adopta presque partout; le style des chapiteaux, qui sont différents les uns des autres, où aucun ornement naturel n'intervient, où l'on admire les brode-

ries les plus riches , les plus variées, les plus exquises du génie oriental, marque avec toute évidence qu'il faut attribuer aux Byzantins, et désigner de leur nom, l'architecture où ils se trouvent employés. Un art tout nouveau se révèle ainsi dans l'apside entière; le goût simple et sincère du principe qu'elle manifeste, contraste de la manière la plus tranchée avec la barbare opulence du monument romain auquel elle est adossée.

Je ne voudrais pas cependant vous faire croire que l'architecture byzantine fut complétement affranchie de l'influence des Latins; ici sont encore debout des édifices qui montrent tout ce qu'emprunta aux formes consacrées par Rome, l'art érigé en système dans les écoles de Constantinople. Trèves est la résidence la plus importante que les Romains aient possédée au nord des Alpes; siége du préfet qu'ils avaient préposé au gouvernement des Gaules, de la Germanie et de la Grande-Bretagne, elle a gardé des traces nombreuses et considérables de leur passage. Le pont jeté sur la Moselle, devant la porte septentrionale de la ville, repose encore sur des piles qu'ils ont établies; au midi, assez loin de ses murs actuels, on vient de déblayer l'arène d'un magnifique amphithéâtre, dont l'euripe est taillé dans le roc, et où un aqueduc, plus lointain encore, amenait de l'eau pour les naumachies. Les vignes, qui pendent des deux coteaux voisins, étendent leurs pampres pa-

cifiques sur les gradins où s'asseyait le peuple altéré du sang des bêtes et des hommes; un nid de fourmis remplit le vomitoire par où l'empereur faisait son entrée au milieu de la multitude assemblée.

Dans la ville, et dans l'enceinte même derrière laquelle les habitants s'étaient retirés pendant le Moyen-Age, on voit, séparées par un grand intervalle que de beaux jardins remplissaient sans doute autrefois, deux ruines importantes qu'un vaste plan devait réunir pour satisfaire, en un seul lieu, tous les fastueux besoins de la vie antique. Au nord, c'est une immense et longue muraille de briques, partagée par des contre-forts serrés, qui en mesurent toute la hauteur et que des arcs cintrés couronnent et unissent; une rotonde colossale, construite dans le même système, s'élève à l'extrémité septentrionale de ce mur, et était répétée sans contredit à l'autre extrémité. Etait-ce une de ces parties du palais impérial, où l'on entassait l'innombrable population des esclaves? Etait-ce, comme l'indiqueraient les deux apsides opposées, une de ces mystérieuses basiliques, qui devaient être les salles de réception et d'audience des empereurs? Les débris qu'on aperçoit au midi de ceux-là conservent un aspect plus grandiose encore et moins équivoque; ce sont les restes des thermes qui, selon l'usage général, tenaient aux demeures du prince, recevant ainsi chez lui, par une fiction

particulière à la société romaine, toute la multitude dont il était le représentant et la personnification même. Au milieu des murailles qui subsistent, et dont le cintre romain règle non seulement les ouvertures, mais encore les inflexions principales, il est aisé de reconnaître le dessin originaire de l'édifice. Une grande salle, dont la longueur a dû être mesurée par trois voûtes, et dont les extrémités sont terminées par deux hémicycles, porte encore, sur le côté oriental, un autre hémicycle plus vaste, tandis que par le flanc occidental elle communique avec une petite salle, qui répète sur une échelle agréablement variée, les dispositions et les hémicycles extrêmes de la grande. Assis dans cette petite salle, il me semblait, tant l'effet du plan était vif, que les briques des murs se recouvraient, sous mes yeux, de marbres et de stucs, que des colonnes rares, solides, magnifiques, venaient prêter appui aux voûtes reconstruites, et qu'à travers les perspectives multipliées de l'édifice bruissait le lointain bourdonnement des orateurs et des poëtes charmant l'oisiveté du peuple.

Les formes de ces deux constructions, surtout les apsides qu'on y trouve opposées l'une à l'autre, offrent les analogies les plus frappantes avec la plupart des cathédrales qui ont été élevées en Allemagne au XI[e] siècle. On dirait que le grand hémicycle oriental des thermes, dont la croupe puis-

sante percée de deux étages de fenêtres s'arrondit au milieu de deux fortes murailles planes, a fourni le modèle du frontispice de presque toutes ces églises; on en retrouve jusqu'aux proportions dans le portail de la métropole de Trèves, admirable témoignage de l'influence que l'architecture civile des Romains a exercée sur l'architecture religieuse des peuples modernes.

Cette cathédrale, s'il en faut croire les traditions, commença par être un palais qu'habitait Hélène, mère de Constantin; sous le règne même de cet empereur, elle reçut sa destination actuelle de l'évêque Agricius, qui la dédia sous l'invocation de saint Pierre. Quelques parties de murs romains qu'on voit à l'extérieur mettent l'antiquité de son origine hors de doute; au-dedans, les gigantesques colonnes de granit qui sont engagées dans les piliers, et dont les acanthes s'épanouissent encore bien au-dessus de leurs cimes, indiquent suffisamment que le vaisseau dont elle est formée dut être autrefois une grande salle impériale, probablement une de celles qu'on appelait basiliques. L'église qu'Agricius consacra dans cette salle eut, pendant les premiers siècles du christianisme, des fortunes diverses; peu après son inauguration, elle abrita Athanase, qui fuyait la persécution des Ariens. Le 17 juin 761, elle fut affranchie, ainsi que ses attenances, de la juridiction sécu-

lière par un diplôme de Pepin que Charlemagne confirma; elle dut s'enrichir sous ce dernier prince, qui en chargea le pasteur de missions importantes pour l'Orient; sous Louis-le-Débonnaire, elle éprouva la violence des schismes intérieurs, et la fureur des Normands, qui, en 822, s'emparèrent de la ville et la brûlèrent; au xe siècle elle subit, à ce qu'il paraît, un sort plus triste encore; soit qu'elle ne se fût pas relevée des désastres du siècle précédent, soit que le temps et les nouveaux schismes y eussent ajouté, on raconte que des troupeaux parquaient dans ses décombres.

Au commencement du xie siècle, en 1019, l'archevêque Poppo, dit la chronique, releva la cathédrale, qui tombait en ruines, et lui donna une forme nouvelle. La partie septentrionale, qui sert encore aujourd'hui d'entrée à l'église, passe pour être l'œuvre de ce prélat. Modelée, comme je l'ai dit, sur le plan des thermes, elle offre, dans ses proportions grandioses, un développement encore pur et cependant original du style puissant des Romains. Une apside toute close dans la partie inférieure, percée de plusieurs cintres au premier étage, couronnée par une petite galerie qu'on a maladroitement murée, occupe le milieu de la façade; au pied des deux grandes murailles, dont elle se détache, s'ouvre, de part et d'autre, une porte simple surmontée d'un arc élevé; sous un

autre arc, superposé à celui-là, s'ouvre une galerie sévère qui, des deux côtés, rejoint la galerie ouverte au sommet de l'apside. Ce système de galeries ainsi développé, s'explique naturellement, non seulement par les habitudes de l'Antiquité tout entière, mais par celles du Moyen-Age, dont les constructions, solidement fermées, avaient besoin d'un lieu élevé de surveillance. Plus tard les clochers, qui, bas et carrés, n'ont qu'une médiocre importance dans la cathédrale de Trèves, s'élevèrent considérablement au-dessus des portes, et substituèrent aux galeries latérales qui en étaient le couronnement, les étages croissants de leurs ouvertures. Alors, néanmoins, la galerie demeura toujours au front de l'apside; mais, devenue inutile, elle s'atténua peu à peu jusqu'au moment où elle ne fut plus qu'un simple objet de décoration. Dans le frontispice de la métropole de Trèves, les colonnes des galeries, comme leurs pleins cintres, ont entièrement le caractère Romain; dans les édifices postérieurs, elles prennent rapidement la forme byzantine. En observant qu'elles portent déjà tous les signes de ce dernier système dans l'apside que Poppo ajouta à la porte de Mars, j'ai eu quelque soupçon que la façade de la cathédrale pourrait bien être antérieure à ce prélat, et remonter à une époque beaucoup plus voisine de la domination romaine; il est vrai qu'après avoir relevé l'église de

Saint-Pierre, et avant d'ériger celle de Saint-Siméon, Poppo fit en Orient un voyage qui put apporter des changements considérables dans son goût.

Une autre apside, opposée à celle de la façade, comme dans les constructions romaines dont je parlais tout-à-l'heure, s'arrondit derrière le chœur; gâtée au dernier siècle par un archevêque qui en a profondément altéré les belles fenêtres, et qui l'a masquée en partie par un vaste tabernacle de marbre noir, elle conserve néanmoins des traces de sa primitive ordonnance. Au dedans, elle offre les caractères de la grandeur simple; au dehors, ceux d'une ingénieuse magnificence; les fondements romains qu'on aperçoit à l'extérieur autorisent à penser que l'intérieur de cette apside appartient à la plus haute antiquité. Quant au riche vêtement qui l'enveloppe, il est postérieur, non seulement à l'époque de Constantin, mais encore à celle de Poppo. En effet, la galerie dont il est couronné ne se contente plus, comme celle de l'apside antérieure, de faire reposer les pleins-cintres sur les colonnettes mêmes, ni, comme celle de Saint-Siméon, de substituer aux chapiteaux romans les chapiteaux byzantins; elle est toute ornée de trefles, qui y naissent directement de la combinaison des cintres, et dont, pour la première fois, j'ai constaté, en ce lieu, l'origine orientale.

Cette apside postérieure est, à ce qu'on croit généralement, l'œuvre de l'archevêque Jean Ier, qui gouverna l'église de Trèves depuis l'an 1189 jusqu'à l'an 1212; elle peut donc être considérée comme un modèle de la dernière époque de l'art grec, laquelle aurait pour signes le trèfle et les autres feuilles compliquées que la ligne ronde peut produire sans se briser.

Le chœur, placé en avant de la dernière apside, sous une voûte d'arête, s'étend encore jusque dans la croisée, dont il domine le niveau, et de laquelle il est séparé, sur ses deux faces, par de petits murs à compartiments carrés, décorés de colonnettes, comme on en trouve aussi à la clôture de la basilique de Saint-Marc et de la plupart des temples byzantins. La forme des tribunes et des portes latérales du chœur, est d'un goût énergique et pur, qui répond mieux au style de la première apside qu'à celui de la seconde.

Les arcades et les tribunes de la nef ont été, à ce qu'on croit, refaites au XIIIe siècle, peut-être sous l'épiscopat de Jean Ier, qui, d'humeur pacifique et intéressée, fit tourner au profit de son église toutes les querelles politiques de son temps auxquelles il prit une part ambiguë. Par je ne sais quel accident du plan primitif ou du temps, les espaces s'étant trouvés inégaux entre les piliers, on a été conduit à faire alterner, dans cette partie, les pleins-cintres et

les ogives; mais si la forme toute rudimentaire et mal articulée de ces ogives laisse leur date fort incertaine, le caractère des colonnes qui décorent les tribunes et qui sont plus minces, plus nombreuses et plus ornées que celles qu'on voit dans le chœur, indique évidemment une époque très avancée. Je pense donc que la nef peut être hardiment attribuée au temps de la transition qui eut lieu pour l'Allemagne au commencement du XIIIe siècle. Il n'y a rien à dire sur la croisée, qui a été refaite, il y a cent ans à peine, d'une manière à peu près complète, et dans laquelle on trouve pourtant les fenêtres allongées qui marquent l'architecture romane du IXe siècle.

Au bas de l'église, à droite en entrant, on remarque sous la nef latérale, dans le plein-cintre qui couronne une ancienne porte, trois figures exécutées en bas-relief, qui représentent le Christ entre deux saints, et qu'à cause de leur tournure presque étrusque, on fait remonter vulgairement au IIIe siècle. Il est facile de fixer la date de ces sculptures par celle d'un morceau tout semblable, et plus digne encore d'attention, qui orne la porte occidentale de la ville. Dans celui-ci on voit le Christ byzantin entouré de la même façon par saint Pierre et par saint Euchaire, tous trois offrant dans leur ajustement et dans leurs airs de tête les vestiges de l'art antique revenant sur la fin au principe de son origine. On sait positivement que cette porte fut construite

par l'archevêque Jean Ier, qui fit une enceinte entièrement nouvelle à sa ville, dont les murs étaient depuis long-temps ruinés. Ainsi, au commencement du XIIIe siècle, des artistes byzantins exécutaient encore à Trèves des sculptures dont la pratique se rattachait directement à l'Antiquité.

C'est précisément vers la même époque, sous l'archevêque Thierry II (1212-1242), successeur immédiat de Jean Ier, que l'architecture ogivale apparut dans un monument qui passe pour être l'un des plus anciens qu'elle érigea sur le sol de l'Allemagne. A côté de cette cathédrale romano-byzantine, dont je vous parlais tout-à-l'heure, sur l'emplacement même du palais dont elle faisait autrefois partie, s'élève une église gothique dédiée à Notre-Dame. Elle fut commencée en 1227 et achevée en 1243, par un artiste dont on ignore le nom, et qu'on croit être aussi l'auteur de la cathédrale de Metz. Si l'on adoptait cette tradition, il faudrait penser que cet homme, après avoir construit, à Metz, un des édifices les plus aigus et les plus sauvages de l'époque ogivale, a plié les mêmes formes à une des modulations les plus harmonieuses et les plus graves dont elles soient susceptibles. Peut-être unique entre toutes les églises gothiques, Notre-Dame est bâtie sur le plan d'une croix grecque, dont tous les angles se subdivisent en polygones pour loger des chapelles accessoires ;

un dôme carré s'élève au centre du plan de la croix hors duquel le maître-autel est placé dans un chœur carré aussi. Quand on a passé la porte, on aperçoit d'un seul regard, dispersés aux quatre points cardinaux, douze élégants piliers, annelés, couronnés de chêne, qui supportent toute la construction et qui sont consacrés aux douze apôtres. Jusqu'à présent je vous avais montré à Trèves des édifices dessinés par les Romains et décorés dans le goût des Grecs; voilà un monument dont le dessin est emprunté aux Byzantins, et dont la décoration appartient au style ogival. Ainsi dans cette ville curieuse est écrite l'histoire des deux transitions capitales de l'art du Moyen-Age.

A côté du portail de Saint-Pierre, auquel son apside close et ses grandes murailles latérales donnent un air si mystérieux et si énergique, le portail de Notre-Dame offre l'élégant contraste de son porche tout ouvert et tout sculpté, dont les ogives sont enfermées dans des pleins-cintres, et que surmonte une fenêtre ogivale couronnée elle-même par un oculus. Les statues qui ornent cette façade surpassent tout le reste; les proportions en sont élancées, les formes onduleuses, les physionomies réelles; les expressions, fortes dans les types judaïques des patriarches, suaves dans les figures des saints et des vertus du christianisme. Ces sculpteurs conservent, malgré leur nouveauté, un prin-

cipe antique, non pas d'énergie, comme dans les bas-reliefs byzantins exécutés sous l'archevêque Jean Ier, mais d'élégance cultivée et d'exquise douceur, qu'il est rare de trouver même dans des monuments beaucoup plus récents du génie chrétien.

Derrière Notre-Dame, un cloître construit sur des ruines précieuses offre le principe cintré de la métropole mêlé au principe ogival de sa succursale; dans une petite chapelle de ce cloître intéressant, on remarque des fresques du XIVe siècle, bien conservées, et qui représentent avec les couleurs vives et tranchées des Byzantins, un Jugement Dernier où figurent le Christ miséricordieux et les anges sveltes de la seconde époque.

Les seuls édifices de la ville où l'on puisse encore apercevoir l'influence de l'architecture ogivale, sont quelques habitations privées, les unes datant du XIVe siècle, qui ont de grandes rangées de fenêtres rectangulaires surmontées d'un chaperon aigu, les autres du XVe et du XVIe siècle, qui sont couronnées de créneaux, flanquées de tourelles et décorées de statues. Ces maisons ne sont pas très nombreuses, comme si, dans la cité, le pouvoir et la richesse avaient été habituellement concentrées en peu de mains. En effet, le sénat puissant que les Romains avaient institué à Trêves, y continua pendant le Moyen-Age son autorité aristocratique; il gouverna long-temps sous le nom d'un maître des

échevins, qu'il élisait lui-même, et auquel il substitua deux bourgmestres au commencement du xvᵉ siècle. Le patriciat faisait même la loi au sein de l'Église, et le chapitre de Saint-Pierre avait la prétention de ne se recruter que parmi les nobles. A la fin du xiiiᵉ siècle, le pape Nicolas IV, que sa naissance en aurait exclus, ayant voulu y nommer deux plébéiens aux places de prévôt et de chantre, éprouva une résistance absolue, et n'eut d'autre ressource que de pourvoir de siéges épiscopaux ceux qu'on n'avait pas jugés dignes d'être chanoines. Les archevêques de Trèves, soumis dès l'année 913 à l'élection du clergé et de la noblesse, devinrent de grands princes, électeurs de l'empire, archi-chanceliers pour les provinces de l'ancien royaume d'Austrasie, conseillers intimes des empereurs, quelquefois leurs rivaux. Depuis qu'ils ont fait une si magnifique figure dans l'histoire, ils ont érigé dans la ville bien peu de monuments de leur grandeur. Ce n'est qu'au dernier siècle que, chargés du poids inutile de leurs richesses, ils ont voulu occuper les derniers instants de leur autorité devenue impuissante, à construire des palais et des églises où éclatent les plus extravagantes débauches que le goût de nos boudoirs ait enfantées. Près des ruines géantes de la demeure des empereurs romains, s'élève un palais électoral dont le fronton offre la figure de la Religion dans

le déshabillé galant de la Camargo, et dont l'escalier, sculpté en rocaille, jetait sur les pas de monseigneur un essaim de naïades sortant toutes poudrées du sein de leurs grottes et de leurs roseaux. Hors de la ville, au milieu d'une prairie où a coulé le sang de trois cents martyrs, l'église de Saint-Paulin étale ses murs marquetés comme une ébénisterie précieuse, ses pilastres coiffés, en guise de chapiteaux, de buissons de roses, où viennent folâtrer de petits amours suspendus à la corniche; son chœur enfin, tout resplendissant de mille filets d'or enroulés sur des fonds bleus et roses, et qui laisse voir, au milieu de grandes colonnes torses, un groupe de biscuit représentant l'archange Michel vainqueur de Satan, avec le geste, l'armure et les brodequins que les peintres de la même époque prêtaient à Persée délivrant Andromède. C'est ainsi que, dans cette ville extraordinaire, on est exposé à rencontrer, à chaque carrefour, Constantin et Louis XV se donnant fraternellement la main.

XXII

Aix-la-Chapelle.

Dans une plaine que les soulèvements d'un sol volcanique ont agitée et enrichie, s'élève ce bain romain, où Charlemagne naquit et mourut. Résidence préférée du grand empereur, la ville qu'il créa en cet endroit n'a servi de capitale qu'à lui seul, n'a gardé d'autre souvenir que le sien. Sur la pierre qui y cachait ses restes, ses successeurs sont

venus pendant des siècles chercher les insignes d'un pouvoir qui semblait attaché tout entier à sa personne; lorsqu'ils allaient l'exercer dans leurs provinces, seul du fond de sa froide tombe et de sa cité déserte, il projetait sur le monde un éclat qui éclipsait toute la magnificence des vivants.

Le palais que Charlemagne habita a été défiguré sans pitié par les siècles modernes, devenus indifférents aux glorieux témoignages du passé. Sur ses fondements on a érigé un hôtel-de-ville, dont la façade appartient à la même époque que Trianon; car d'un bout de l'Europe à l'autre, il n'est pas aujourd'hui d'auguste mémoire que ne tache ainsi celle de Louis XV. Une tour carrée, quelques pans de muraille, gardent seuls la trace du rhythme puissant de l'antique édifice; ces débris attestent que, pendant la période carlovingienne, le principe des constructions romaines était encore fidelement conservé.

La basilique que le fondateur du saint-empire romain bâtit pour sa sépulture n'a pas été plus respectée que sa demeure; les profanations du dernier âge l'ont plus altérée que tous les fléaux des temps antérieurs n'avaient pu faire. Une rotonde octogone, ornée d'une galerie au rez-de-chaussée et d'une tribune au premier étage, formait tout le bâtiment primitif, aujourd'hui augmenté d'un grand nombre de superfétations qui en al-

tèrent la figure et l'effet. C'est en 794, que l'empereur ordonna la construction de ce temple. Il l'érigea, au rapport de son secrétaire, avec les pierres taillées qu'il enleva aux ruines de la ville de Verdun, avec les marbres, les colonnes précieuses, les mosaïques dont il dépouilla les monuments de Trèves, de Rome, de Ravenne. Le pape Léon III le consacra en 804, sous l'invocation de la mère de Dieu. Au-dehors, à travers l'empreinte de tous les temps, on aperçoit encore des pilastres aux profils savants et des fenêtres cintrées sans moulure, qui appartiennent à la première maçonnerie, et qui portent entièrement, comme les restes de l'ancien palais, le caractère romain. Est-ce pareillement à l'art des latins qu'il faut rapporter le plan de l'édifice? L'usage familier qu'ils faisaient du plein-cintre les conduisit à multiplier les rotondes, que les Grecs avaient employées rarement avant eux. Mais la modification que subit la figure de ces monuments lorsque l'on commença à appuyer leur coupole sur un plan octogone, ne doit-elle être attribuée à l'influence que le goût de l'Asie eut sur le génie de Rome? L'église de Saint-Vital, à Ravenne, nous montre cette disposition relevée par des colonnes de marbre grec, par des porphyres, par des mosaïques et des bas-reliefs qui trahissent la main des Orientaux. L'église de Saint-Vital, la rotonde de Sainte-Marie, qui,

dans la même ville, servait de tombeau à Théodoric, donnèrent à Charlemagne l'idée et le modèle de sa basilique.

Les colonnes et les marbres qui décoraient l'église impériale lui ont été enlevés pour orner d'autres monuments. Les mosaïques ont été recouvertes, au commencement du dernier siecle, par le badigeon et les peintures d'un Italien, qui se réjouissait sans doute de substituer son bel art à la barbarie des fonds d'or de Byzance. Néanmoins, grâce à la beauté même de l'ordonnance, l'intérieur de ce dôme produit encore un merveilleux effet. Au-dessus des arcades sombres et simples du rez-de-chaussée, celles de la tribune jettent un jour plus abondant, mais encore voilé, à travers leurs ouvertures triparties; tandis que les fenêtres qui les surmontent, plus petites d'un tiers, agrandissent les hauteurs de la coupole par la pleine lumiere qu'elles y versent et par l'amoindrissement de leurs proportions.

L'enveloppe extérieure du dôme a subi pendant le Moyen-Age, sans doute après quelque incendie, une alteration, qui a induit M. Cordero di san Quintino dans une erreur singulière. Elle présente, au-dessus des fenêtres les plus élevées, une sorte d'attique orné de petites arcades byzantines, et couronné, sur ses huit faces, par des frontons aigus qui accompagnent le revêtement polygonal de la coupole; dans chacun des huit frontons sont inscrites

triangulairement trois fenêtres géminées, où l'on aperçoit clairement la naissance de l'ogive. En attribuant ces fenêtres à l'époque de Charlemagne, et en insistant sur les relations de ce prince avec Haroun-al-Raschid, on comprend ce que l'auteur du mémoire sur l'architecture lombarde a pu dire en faveur de l'ancien système qui fait dériver l'ogive de l'Arabie. Mais il suffit de comparer cet attique et ces frontons aux murailles romaines qui les supportent, pour se convaincre qu'ils ne sauraient être de la même époque qu'elles; ils ressemblent à toutes les constructions byzantines qui furent élevées en Allemagne à la fin du XIIe siècle, sous le règne de Frédéric Barberousse

On a fait grand bruit de la simplicité du tombeau de Charlemagne, qui consiste aujourd'hui en une grande dalle de marbre noir, placée au centre du dôme, avec ces seuls mots : *Carolo magno*. Cette inscription trahirait, seule, la dédicace de quelque admirateur moderne du vieil empereur, alors même qu'on ne saurait pas que c'est le nom de Napoléon qu'elle sous-entend et qu'elle appelle. On trouve dans une des chroniques publiées par Menckenius : « On ne savait pas avec certitude dans » quel endroit les restes de Charlemagne avaient » été déposés à Aix-la-Chapelle. Othon III désirait » vivement en être assuré. Mais en ce temps on ne » connaissait pas le luxe des monuments, les

» hommes ayant coutume de s'en élever par leurs » mœurs et par leur vertu, et non pas avec la pierre » et le marbre. Aussi l'empereur, pour connaître » ce qu'il souhaitait, ordonna de creuser le pavé » jusqu'à ce qu'on trouvât les ossements dans leur » cercueil royal. Il garda pour lui la croix d'or que » Charlemagne avait portée au cou, et ceux des vête- » ments qui n'étaient pas encore gâtés; il fit repla- » cer tout le reste au même lieu. Il fut blâmé par » les gens sages, qui savaient qu'on expie toujours » la violation des tombeaux. Il est écrit que Charles » lui apparut en songe avec un air qui prédisait sa » vengeance, menaçant de la mort celui qui n'avait » pas craint de troubler un mort dans son repos (1). » C'est en l'an 1000, célèbre par les terreurs de la chrétienté entière, que cette profanation fut accomplie, au milieu d'une diète, à qui elle dut sûrement présager la fin prochaine du monde. Elle est excusable dans un prince qui n'avait que vingt ans, et qui, soutenant déjà la rivalité de la race saxonne contre la race franque, allait partir pour chasser d'Italie les Sarrasins que Charlemagne avait combattus en Espagne. Othon III mourut deux ans après, à la fleur de l'âge. Cependant au bout de deux siècles, en 1165, Frédéric Barberousse fit renouveler, devant toute sa cour, l'exhumation de

(1) Apud Mencken. Tom. II, pag. 816.

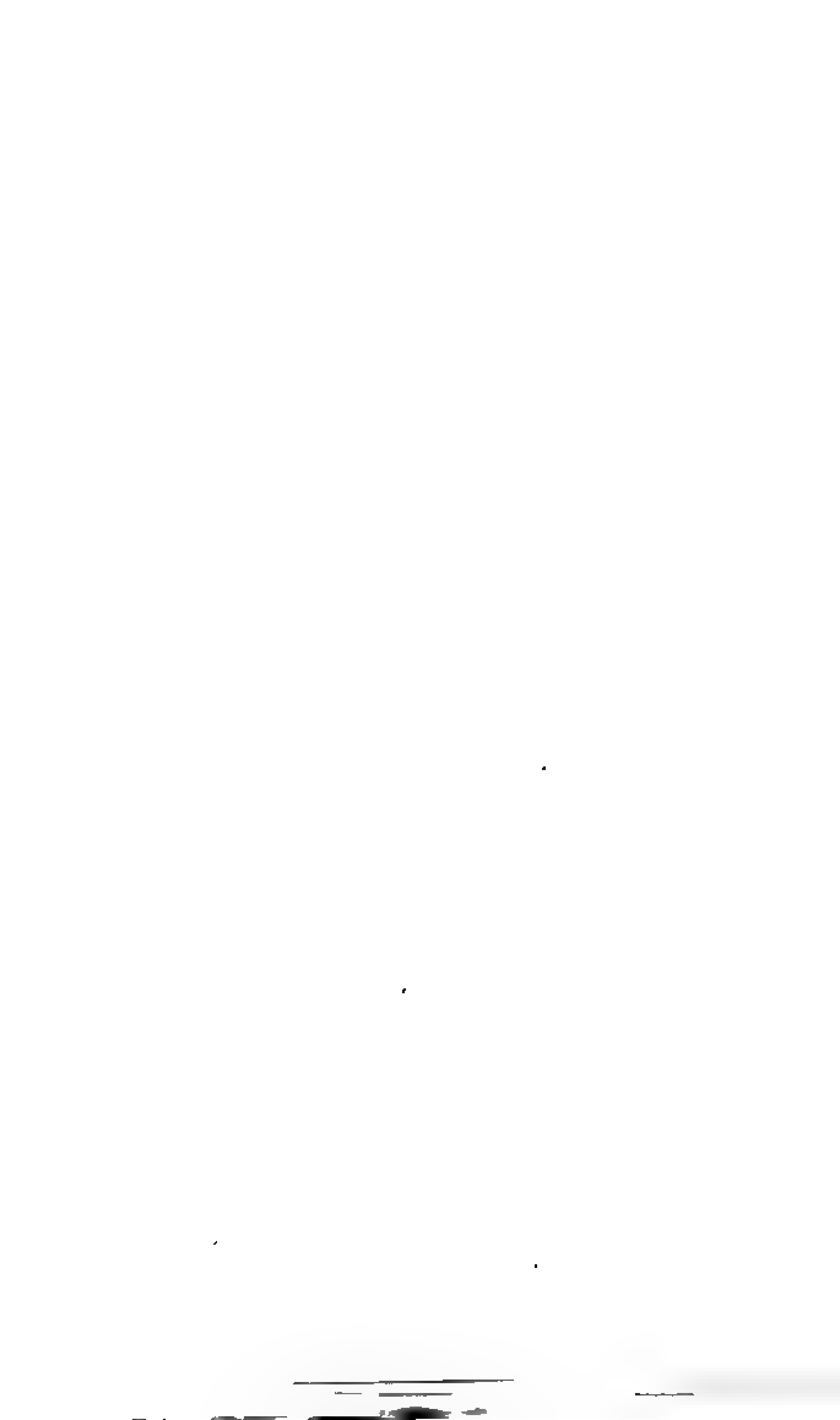
l'empereur. Renaud, archevêque de Cologne, leva de terre ces ossements précieux, les plaça dans une châsse d'argent, et mit Charlemagne au nombre des saints, conformément au decret de canonisation que l'anti-pape Pascal venait de rendre pour témoigner de sa dévotion au pouvoir séculier.

Sur le flanc oriental de la coupole de Charlemagne on a érigé, au XIVe siècle, un chœur plus vaste qu'elle, vivement éclairé par des ogives étroites qui en mesurent toute l'élévation, et qui sont dépourvues d'ailleurs des caractères de la belle époque gothique. Une sacristie annexée à ce chœur contient les reliques et les joailleries dont les empereurs couronnés ont fait présent à l'église. Là on montre la robe de la Vierge, la ceinture du Christ, et d'autres dons pieux qu'on attribue à la générosité du khalife Haroun-al-Raschid. Le bras de celui qui a fondé l'Empire, son crâne, que tout le monde peut toucher, y sont aussi conservés dans l'or. La chaise de marbre blanc, sur laquelle on a trouvé, dit-on, Charlemagne assis dans son caveau, a été placée dans la tribune de la rotonde, où elle servait au sacre de ses successeurs; on les y faisait monter par un escalier dont la première marche s'appuyait sur la sépulture impériale, pour qu'ils connussent en même temps la splendeur et le néant de cette grandeur. Les plaques d'or dont la chaise avait été recouverte sont déposées dans le

trésor de la sacristie; les figures qui y sont ciselées, précieux débris de l'époque carlovingienne, offrent les traces de l'art latin altéré et animé tout ensemble par l'énergique sentiment de la race franque. Les magnifiques châsses dont les empereurs de la maison de Hohenstaufen ont fait présent, portent au contraire, jusqu'au milieu du XIIIe siècle, le caractère de l'art oriental. Des peintures attribuées tantôt à Israël van Meckenen, tantôt à Hugo van der Goes, couvrent les panneaux intérieurs des armoires qui renferment ces richesses; la réalité des gothiques n'y a point encore beaucoup modifié la pesanteur hiératique des Byzantins.

On peut conclure de l'étude des monuments d'Aix-la-Chapelle, qu'au temps de Charlemagne l'art occidental n'avait point encore abandonné le principe latin, quoiqu'il y mêlât déjà le goût des Orientaux et le sentiment des nouvelles populations qui s'étaient assises sur les ruines de l'empire romain. D'autres constructions exécutées en Allemagne à la même époque devraient fournir sur ce point important des indications décisives. Dans la forêt de Buchaw, sur les bords de la Fulde, en un lieu autrefois nommé Grapfeld, Boniface, l'apôtre des Germains, bâtit en 773, avec la permission de Carloman, le frère aîné de Pepin-le-Bref, un monastère qui possédait toutes les terres à trois mille

pas a l'entour ; il y dédia, sous l'invocation de saint Pierre et saint Paul, une église achevée par saint Lulle, son successeur au siége de Mayence. Mais, au dernier siecle, les puissants abbés de Fulde ont employé les trésors accumulés par leurs prédécesseurs à dénaturer complétement le berceau de leur fondation.



XXIII

Cologne.

Vipsanius Agrippa, gendre d'Auguste, étant venu faire la guerre en Germanie, s'attacha les Ubiens, qui habitaient au-delà du Rhin, et bientôt, obligé d'aller rejoindre son beau-père en Espagne, les transporta sur la rive gauche du fleuve, qu'il les chargea de défendre contre les Suèves. Il les fortifia dans une sorte de camp retranché qui s'appela

d'abord la ville des Ubiens, et qui, quelques années plus tard, ayant vu naître dans ses murs Agrippine, la fille de Germanicus, reçut, avec une colonie de vétérans, le nom de *Colonia Agrippinensis.* Le lieu était bien choisi pour une station militaire : deux collines en protégeaient les extrémités; le Rhin, qui en baignait les pentes orientales, formait, en cet endroit même, une île qui était comme un boulevard avancé. Sur la colline du midi, les Romains bâtirent un Capitole, sur celle du nord le temple de Mars. Plus tard, le christianisme éleva sur les débris du Capitole l'église de Sainte-Marie, qui en garda le nom; sur ceux du temple, l'église de Saint-Pierre qui a fait place à la gigantesque cathédrale; dans l'île, qui est aujourd'hui réunie à la ville, l'abbaye de Saint-Martin. On trouve encore des fragments du mur romain qui entourait, au couchant, la ville déterminée par ces trois points.

L'importance que Cologne prit bien vite sous les Romains, s'augmenta encore sous les Francs, qui la conquirent sur Egidius, en 464, et qui en firent le siége principal des Ripuaires. Vitellius et Trajan y avaient pris la pourpre; Clovis y fut proclamé roi. La porte des Francs, qui s'ouvre sur le Rhin, conserve le souvenir des enfants de Mérovée. C'est Plectrude, la femme de Pepin d'Héristall, la mère de Charles-Martel, qui fit détruire, en 700,

le Capitole où les rois d'Austrasie avaient leur résidence, et qui fonda l'église de Sainte-Marie avec un chapitre de chanoinesses, dont Ide, sa parente, fut la première abbesse. Si l'on ajoutait foi aux traditions vulgaires, le chœur qu'on voit encore aujourd'hui dans cette église serait contemporain des commencements de la race carlovingienne. Il me semble que cette opinion est démentie par la tombe même de Plectrude, dont l'effigie sépulcrale, sculptée dans un style étranger à tout le reste de la construction, n'a pu être encastrée qu'à une époque assez récente dans le mur extérieur de l'apside. Toutefois, dans son plan, qui est celui de la plupart des églises de Cologne, Sainte-Marie conserve un caractère particulièrement énergique et simple, qui indique qu'elle est au nombre des plus anciennes; il convient donc d'y étudier le principe qu'elle manifeste, et de chercher ensuite, par la comparaison des monuments avec lesquels elle le possède en commun, à établir et la date des restaurations qu'elle a subies, et l'enchaînement des variations qu'elle a éprouvées.

Le plein cintre règne en maître, non seulement dans les arcades et dans les fenêtres, mais encore dans la disposition générale de l'édifice. Au haut de la nef, accompagnée de part et d'autre de ses bas-côtés, dont les voûtes, toutes romaines, ont des arêtes sans nervures, se développent trois apsides,

également arrondies, qui simulent les bras et la tête de la croix. Les antiques thermes de Trèves continuent, vous le voyez, à servir de modèle à ce plan; il semble qu'ils aient naturellement formé, avec les deux hémicycles extrêmes de leur grande salle, les bras de la croix; avec l'hémicycle plus vaste de leur flanc, le chœur; avec leur petite salle opposée à cet hémicycle, la nef. Entre la cathédrale de Trèves et l'église de Cologne il y a pourtant cette grande différence que, dans la premiere, les deux apsides opposées se trouvent au chœur et au frontispice, et que, dans la seconde, elles sont placées aux deux extrémités de la croisée. Il n'y a aucun doute que de ces deux ordonnances si essentiellement distinctes, la première ne soit antérieure à l'autre; aussi caractérise-t-elle généralement les monuments du XI[e] siècle, tandis que la seconde signale ceux du XII[e].

On remarque dans Sainte-Marie même deux modes de construction réunis, dont l'un appartient au système des premiers édifices, dont l'autre révèle celui des seconds. Les piliers de la nef, beaucoup plus petits que ceux de Trèves, et mieux mesurés dans leur courte taille, sont carrés comme eux, et reçoivent sur une imposte les arcades qu'ils portent; ils indiquent l'époque romane. Les apsides; au lieu de clore directement les bras et la tête de la croix, y laissent courir des pourtours qui

font suite aux bas-côtés de la nef, et dont les arcades reposent sur des colonnes; ces colonnades circulaires dénotent à la fois un principe byzantin et une époque très avancée. Les chapiteaux qui les distinguent méritent une attention particulière.

Les premiers architectes chrétiens de l'Occident, à qui les Romains avaient légué leurs colonnes corinthiennes, appuyèrent immédiatement les arcades des basiliques sur la corbeille d'acanthes, sans prendre garde que ces belles feuilles, qui pouvaient s'épanouir à l'aise sous les paisibles entablements de l'Antiquité, n'étaient pas destinées à souffrir la poussée des constructions tout d'un coup appesanties sur leur tête. L'emploi des colonnes antiques, l'imitation qu'on en faisait lorsqu'on ne pouvait s'en servir directement, firent pourtant durer et prévaloir, dans les pays latins, cette forme impropre qui alternait ainsi ou s'unissait avec les piliers carrés, pareillement empruntés à l'architecture des conquérants. Mais lorsque les artistes de Constantinople furent appelés à régler l'art dont les Occidentaux leur avaient transmis les éléments, ils apportèrent une modification capitale et salutaire dans les colonnes. Ils employèrent les colonnes antiques en guise d'ornement dans les frontispices et dans les chœurs de leurs églises, avec la recherche toute féminine des asiatiques. Où devait peser une partie importante

et organique de l'édifice, ils placèrent des colonnes, dessinées avec un admirable sens, de manière à offrir le signe de la fonction qu'elles devaient en effet occuper. Si les Latins ont la gloire d'avoir posé les arcades sur les colonnes, les Byzantins revendiquent celle d'avoir donné aux colonnes une constitution appropriée à leur destination nouvelle. Ils les coiffèrent en effet d'un chapiteau qui, formé d'une courbe où celle des arcades semblait venir expirer, la répétait sur les quatre faces de son dé renversé. Aux angles que déterminait la rencontre de ces quatre faces, ils sculptèrent de bonne heure une moulure en forme de patte, qu'ils reproduisirent scrupuleusement aux quatre angles de la base; dans la courbe même, qui, nue d'abord, avait un étonnant aspect d'énergie, ils ciselèrent, à mesure sans doute que le goût s'enrichit, toutes les formes imaginables des entrelacs orientaux. Dans l'église Sainte-Marie du Capitole, les chapiteaux portent le dé vigoureux et dépouillé des cryptes de la plus ancienne époque, quoique les colonnades auxquelles ils appartiennent désignent une époque très postérieure.

Si, après avoir étudié dans Sainte-Marie le principe des églises byzantines de Cologne, on veut examiner celles où on le voit employé à une date certaine, on demeure convaincu qu'elles ont pris leur forme actuelle à la fin du XIIe siècle et au commencement

du XIIIe, à l'époque opulente des Hohenstaufen. Sous les empereurs saxons, sous les Saliques, les archevêques de Cologne jouent un rôle considérable; il s'en trouva parmi eux qui furent les conseillers intimes, les tuteurs, les vicaires, les frères des princes; mais dans les premiers temps de la querelle du sacerdoce et de l'empire, ils eurent à souffrir de la difficulté de leur position et de l'inconstance des événements. Sous Frédéric Barberousse, l'archevêque Renaud apporta de Milan, en 1162, les reliques dans lesquelles les Italiens adoraient les restes des trois rois mages, et ajouta ainsi à toutes les dévotions de sa ville une célébrité nouvelle qui attira le concours des fidèles et leurs offrandes. Le successeur de Renaud, Philippe de Heinsberg, non moins magnifique et puissant que lui, s'étant un moment mis en opposition avec Frédéric Barberousse, se vit dans la nécessité de songer à sa défense, et construisit, en 1186, une nouvelle enceinte qui put protéger la population établie dans les anciens faubourgs, autour des riches fondations de Saint-Séverin, de Saint-Pantaléon, de Saint-George, de Saint-Maurice, des Douze-Apôtres, de Saint-Géréon, de Sainte-Ursule et de Saint-Cunibert. A cette époque, la ville atteignit ses limites actuelles, et un état de prospérité dont on peut reconnaître l'effet dans la plupart des établissements qu'elle enveloppa dans ses murailles.

Je commencerai par l'abbaye Saint-Martin, qui fut d'abord un hospice ouvert, au temps de Pépin d'Héristal, par l'évêque Adelwin, pour les missionnaires qui prêchaient l'Évangile dans la Frise. Plus tard, dans cette île, à l'hospice succéda un monastère, dont l'église, restaurée en 959 par l'archevêque Bruno Ier, fut, en 977, abattue et reconstruite par l'archevêque Warinus. Mais on sait positivement que l'église actuelle et le couvent dont elle faisait partie, furent bâtis en entier par l'abbé Gottshalk (1152-1173), et consacrés en 1172 par l'archevêque Philippe de Heinsberg. Quoique le clocher et la voûte de cette église aient été incendiés en 1378, et n'aient été restaurés que cent ans après ce désastre, c'est-à-dire au milieu du xve siècle, cependant on peut prendre la configuration de sa partie postérieure comme un exemple authentique de l'architecture de la fin du xiie siècle. Les trois apsides correspondantes aux trois extrémités supérieures de la croix s'y retrouvent, comme à Sainte-Marie; leur hauteur est mesurée par deux étages de grands cintres, figurés et percés rarement, que couronne la petite galerie ouverte des Byzantins. Au-dessus des combles coniques de ces apsides, s'élèvent, sur les trois côtés, trois frontons qui marquent le point où elles s'adaptent aux parties rectangulaires de la construction. Encadré entre ces trois frontons, carré comme

l'espace qu'ils limitent, un énorme clocher se dresse au centre même de la croisée, à l'endroit où les Byzantins pratiquaient leurs dômes, dont Sainte-Marie possède une imitation encore timide. Dans les angles où l'apside postérieure rencontre les latérales, s'élancent deux tourelles, carrées jusqu'à la hauteur des galeries de l'apside, octogones au-delà, qui accompagnent le clocher dans toute son élévation. Ces formes si diverses et si énergiques, qui sortent et se détachent les unes des autres, produisent un indicible effet de puissance.

L'église des Douze-Apôtres fut fondée par l'archevêque Héribert (999-1021), qui en forma le plan, et qui en laissa la construction inachevée à son successeur Pellegrin (1021-1036). Elle fut en grande partie détruite par le feu la dernière année de ce siècle, et une seconde fois la dernière année du siècle suivant. Il est donc à croire que les travaux qu'on y exécuta au commencement du XIIIe siècle, depuis l'an 1200 jusqu'en 1219, et qui furent encore dévastés par la foudre en 1467, lui donnèrent sa forme présente, semblable à celle de Saint-Martin, et un peu plus compliquée, comme il convient pour une époque plus récente. On y retrouve en effet, aux trois extrémités supérieures de la croix, les trois apsides, partagées en deux étages de cintres, surmontées par la petite galerie byzantine, et adossant leurs combles à trois hauts frontons. Les

deux tourelles qui s'élèvent sur les axes communs des apsides, au lieu d'être carrées par le bas, sont rondes comme elles, et deviennent ainsi octogones par le haut; elles flanquent un dôme octogone, couronné d'une lanterne; de la croisée, le clocher a été transporté sur le frontispice, d'où ses frontons, percés de cintres géminés, dominent les plans étagés de cette vaste construction. Par-dessus les combles des apsides, et les frontons auxquels ils sont appuyés, on compte ainsi quatre sommets, ceux des deux tourelles, celui du dôme, celui du clocher. Ce luxe de pointes, auquel les partisans de l'art rigoureux et laconique trouveront sûrement à blâmer, indique l'époque suprême du principe byzantin. Peut-il servir à rien, si ce n'est à étonner des yeux qui veulent être à tout prix occupés? A l'intérieur, le dôme octogone, reposant sur un plan carré, révèle la même recherche de combinaisons. Les arcades de la nef reposent, comme celles de Sainte-Marie, sur des piliers carrés qui ont le caractère de l'époque romane, et qui pourraient bien remonter à la date de la fondation. Si on se basait sur cette donnée, qui n'est point dénuée de vraisemblance, on pourrait conjecturer que le principe roman était encore généralement adopté en Allemagne au commencement du XIe siècle; que le principe byzantin y prévalut pendant le XIIe, et y eut son efflorescence au commencement du XIIIe,

au moment même où le plan de toutes nos cathédrales gothiques était déjà tracé.

A l'extrémité septentrionale de Cologne, sur l'ancien lit du Rhin, avait été construite, dans les premiers temps du christianisme, l'église de Saint-Clément, que l'évêque Cunibert (622-663) agrandit au milieu du VII. siècle. L'archevêque Conrad de Hochstadt (1238-1261) la reconstruisit entièrement et la consacra sous l'invocation de saint Cunibert, en 1247, précisément en l'année qui précéda la fondation de la cathédrale actuelle. Au moment où on allait élever ce dernier monument, que les Allemands regardent comme la merveille de l'architecture gothique, on poursuivit dans l'église de Saint-Cunibert le développement des traditions byzantines, qui s'alliaient alors à un certain goût mauresque; dans le plan, qui est plus simple, on plaça un énorme clocher carré sur le frontispice, agrandi par une croisée rectangulaire; on érigea, au lieu des deux apsides latérales, deux moindres clochers carrés, dont le rez-de-chaussée forme une seconde croisée parallèle à la première. L'apside unique qui contient le chœur, pareille au-dehors à toutes celles que j'ai décrites, ressemble à l'intérieur à celle de Sainte-Marie du Capitole, si ce n'est que les arcades qui en composent le pourtour, et qui y simulent une galerie au premier étage, sont surhaussées dans la manière dont les Sarrasins ont donné

l'exemple en Sicile et en Espagne. Les vitraux de cette galerie, qui passent pour les plus anciens qu'il y ait à Cologne, sont les derniers que l'art byzantin y produisit; on ne peut se lasser d'admirer la beauté de leurs couleurs encore antiques, et les ornements entrelacés dans lesquels sont inscrites leurs puissantes figures. La petite porte latérale de Saint-Cunibert offre le plus charmant mélange de l'art oriental et de la forme gothique.

Sur l'emplacement où saint Géréon avait été mis à mort avec ses trois cent quatre-vingt-quinze compagnons, la tradition rapporte que l'impératrice Hélène, mère de Constantin, éleva en 320 une basilique ornée de mosaïques d'or qui représentaient les saints martyrs. De cet édifice, que l'archevêque Hanno II répara et consacra de nouveau en 1069, il ne reste probablement que les cryptes, où l'on trouve une base toute romaine et les chapiteaux énergiques de Sainte-Marie. La construction de l'église actuelle, commencée en 1212, a été achevée en 1227; les voûtes en ont été restaurées en 1434, et les peintures refaites en 1683. Ce monument, l'un des plus originaux et des plus splendides qu'on puisse imaginer, se compose d'une grande salle décagone, d'où l'on monte, par un haut escalier, dans un chœur long et rectangulaire que termine une apside flanquée de deux tours carrées. L'opposition de ces figures, les conditions dans

lesquelles elles ont été rapprochées, surprennent vivement les sens. On est ébloui par la somptueuse conception de la coupole, où le byzantin, le mauresque et le gothique sont harmonieusement mêlés. Le pourtour du rez-de-chaussée est orné de chapelles pleinement cintrées où le jour pénètre par deux arcs surhaussés, contenus dans une ogive. La galerie du premier étage communique avec l'intérieur par des ouvertures où trois arcs surhaussés, compris dans une ogive, reposent sur une balustrade composée de reliquaires, et sont encore couronnés par une demi-rose percée directement dans le mur extérieur. Le second étage est éclairé par des fenêtres où deux arcs surhaussés, enrichis d'un trèfle, sont enveloppés par une haute ogive. Il faut voir avec quel habile partage d'ombre et de lumière, et dans quelle heureuse mesure ces formes si diverses, toutes liées à la base, effectuent le mouvement proportionnel de leur ascension. Quant à l'extérieur, garni d'arcs-boutants qui atteignent le second étage, il est encore couronné par la petite galerie byzantine, dont les cintres, cette fois, commencent à tendre à l'ogive. Le plan de cet édifice est dérivé de celui de la basilique d'Aix-la-Chapelle; j'en ai vu à Metz un autre modèle plus simple encore, dans un ancien oratoire des Templiers. Plus tard aussi on rapprocha, dans les églises, les coupoles des rectangles; mais on en inter-

vertit l'ordre pour placer l'autel où était autrefois la foule.

Après avoir pris dans Saint-Géréon l'idée du point extrême où l'architecture byzantine était venue sur les bords du Rhin, dans la première partie du XIII[e] siècle, il faut pénétrer dans la petite église de Saint-George, pour décider une question que font naître tous les monuments de cette époque. A la différence des temples gothiques, dont le portail occupe la façade et devient le motif de toute une grande page d'architecture, les édifices byzantins ne reçoivent aucun ornement sur leur frontispice, et n'ont que des portes latérales qui s'ouvrent quelquefois dans les bras de la croix, plus souvent au bas de la nef. L'église de Saint-George explique clairement cette disposition. Le frontispice, qui en est clos comme tous les autres, forme un baptistère carré, couvert par une voûte romaine, et orné de niches d'un style presque antique. Durant les siècles primitifs, où il était défendu d'introduire les néophytes dans l'église avant le baptême, on dut nécessairement affecter à cette cérémonie un lieu distinct du sanctuaire. Aussi voyons-nous qu'en Italie, à Pise, à Florence, dans toutes les villes où le principe latin dut survivre plus longtemps, on prit l'habitude de construire au-dehors de l'église, d'abord le baptistère, ensuite le campanile. A Venise, où le principe grec triomphe, le

baptistère de Saint-Marc est compris dans la construction, mais non dans le vaisseau de la basilique; le campanile demeure encore extérieur et isolé. Au nord des Alpes, le rapprochement des éléments qui doivent constituer le temple chrétien devient en quelque façon plus intime. Dans la cathédrale de Trèves, à quoi pouvait servir l'apside qui occupait le milieu du frontispice, sinon au baptistère, dont la vasque antique est encore conservée en sa place? Ne vous ai-je pas montré aussi, dans le même édifice, les deux clochers naissant au-dessus des portes qui flanquent l'apside antérieure? Ces clochers vont en se multipliant en Allemagne, pays féodal qui semble avoir jugé de l'importance des églises, comme de celles des châtellenies, par le nombre des tours. Tantôt, comme à Saint-Martin, ils se dressent sur la croisée; tantôt, comme à Saint-Géréon, aux deux côtés de l'apside; tantôt, comme aux Douze-Apôtres et à Saint-Cunibert, aux deux bras de la croix et sur le frontispice tout ensemble. Ils font partout des saillies extérieures sur la construction, hormis en ce dernier point, où ils s'encadrent naturellement et se perdent, pour ainsi dire, dans le plan général. Pour le baptistère, en Allemagne il s'unit déjà à l'église sans se confondre entièrement avec elle; il s'empare de l'apside opposée à celle du chœur, si l'église ressemble à Saint-Pierre de Trèves; il se ménage au même en-

droit un emplacement particulier, si, comme à Sainte-Marie du Capitole et aux Douze-Apôtres, les deux apsides opposées de l'antique salle des thermes occupent les deux bras de la croix. En considérant que le temple gothique a ramené définitivement dans l'alignement principal de la construction les clochers et le baptistère qui s'en tenaient autrefois éloignés, on peut tout d'abord se convaincre des progrès qu'il a fait accomplir à l'architecture.

La cathédrale de Cologne, qui, aux yeux des voyageurs ordinaires, dérobe la vue des édifices remarquables dont je viens de vous entretenir, offrait d'abord, comme eux, les formes que le plein cintre engendre. Commencée par l'évêque Hildebolde (785-819), qui administra les derniers sacrements à Charlemagne, elle fut consacrée, le 27 septembre 874, par son successeur Willibert, sous le titre de Saint-Pierre, en présence d'un concile assemblé dans la ville On sait aussi qu'au temps de Frédéric Barberousse, elle fut considérablement enrichie, et ornée de deux grosses tours par l'archevêque Renaud (1159-1167), qui y déposa les reliques des Mages. Les Allemands désignent leurs cathédrales par une dénomination qui leur est commune avec les Italiens; ils les appellent dômes, et l'accent que ces deux nations donnent, comme la nôtre, au même mot, indique clairement

qu'elles l'ont tiré, non pas du *dômus* des Latins, mais du δῶμα des Grecs. C'est une preuve qui n'est pas à dédaigner, de la participation fréquente des Byzantins à l'érection des monuments construits pendant le Moyen-Age au delà des Alpes et au-delà du Rhin. Ce qu'on appelle aujourd'hui le dôme de Cologne ne doit aux Byzantins que son nom, emprunté à l'ancien édifice qu'il a remplacé. Seul, comme je vous l'ai dit, entre tous les monuments religieux de la ville, il a été élevé d'après les principes de l'art ogival, par un artiste dont l'origine est demeurée inconnue avec le nom. Les fondements en furent posés par l'archevêque Conrad de Hochstadt, en 1248. Après plusieurs interruptions, que les querelles des archevêques avec la population de la ville renouvelaient sans cesse, le chœur se trouva assez avancé, au commencement du XIV[e] siècle, pour que l'archevêque Henri de Virneburg pût le consacrer le 27 septembre 1322. M. Wilhelm Schlégel a eu la bonté de me montrer, dans une ancienne chronique imprimée à Nuremberg, une gravure sur bois qui représente le chœur non encore couvert, à la fin du XV[e] siècle, et portant, en signe de son inachèvement, la grue qui couronne aujourd'hui une des deux tours du portail. De ces deux tours abandonnées au commencement du XVI[e] siècle, l'une sort à peine de terre, l'autre n'a pas atteint le tiers de l'élévation qu'on

devait lui donner. Depuis le chœur jusqu'aux tours, l'espace de la nef, où l'on n'a établi que la base de quelques murailles et celle des points d'appui intérieurs, est couvert et à moitié revêtu de planches; en sorte qu'entre le frontispice inaccompli et le chevet seul terminé, on aperçoit même, à plusieurs lieues de distance, un vaste hiatus que les siècles ne combleront pas. L'immense amas de cet édifice, qui n'eût point eu d'égal pour la grandeur s'il eût été poussé à terme, le style presque vertical et tout fleuri des parties exécutées, étonnent les sens et excitent les défiances de l'esprit.

Les deux copies du plan, qui avaient été faites par l'architecte sur des parchemins de 13 pieds de hauteur, l'une pour le chapitre, l'autre pour les ouvriers, ont été perdues. M. Sulpice Boisserée en a restitué le dessin d'après les morceaux achevés, et d'après des indications dont l'authenticité est contestable. Quand il a écrit que, dans ce monument, pour la première fois, l'art gothique se régularisa en prenant le triangle équilatéral pour la mesure des lancettes, il ne pouvait savoir, à cause de l'imperfection de nos études d'archéologie nationale, que ce qu'il donnait comme une invention du génie allemand était, avant qu'on eût posé la première pierre du dôme de Cologne, le caractère général des grandes églises ogivales consacrées en France dans la première moitié du XIIIe siècle. Il a aussi, à ce qu'il

semble, attribué témérairement au premier architecte de sa cathédrale les dessins des portions qui ont été finies. La plus haute des deux tours montre clairement, dans sa partie inférieure, les traces d'un style auquel on n'a point été fidèle en poursuivant sa partie supérieure; et il est impossible d'admettre que les arcs-boutants des chœurs, si riches et si compliqués qu'ils offriraient au besoin un modèle de la corruption effrayante du xv[e] siècle, aient été dessinés par la main d'un artiste du xiii[e]. L'aspect intérieur du chœur lui-même soulève une question que M. Boisserée a tranchée plus que résolue; comme il est entièrement conforme à celui que présente le fameux chœur de Beauvais, condamné aussi par ses énormes dimensions à demeurer inachevé, il faut décider lequel de ces deux monuments a été copié sur l'autre. Les essais par lesquels l'architecte de Beauvais a passé pour arriver à la disposition actuelle, et dont on voit les tâtonnements nombreux et authentiques dans les arcades entrecoupées du chevet, me forcent à conclure, contrairement à l'opinion du savant archéographe, que notre édifice a servi de modèle à celui que les Allemands ont trop vanté. Le dôme de Cologne est à l'architecture gothique ce que Saint-Pierre de Rome est à celle de la Renaissance. Célèbre aux mêmes titres que cette cathédrale du monde, il est gigantesque uniquement par sa grandeur maté-

rielle; au lieu d'offrir ces combinaisons de formes qui révèlent un génie inventif, il n'en présente que le grossissement, témoignage d'une époque plus fastueuse qu'originale.

La tempête de la réformation que Saint-Pierre avait soulevée, et qui ne l'empêcha point d'être mené à bout, arrêta, au xvi• siècle, l'essor du dôme de Cologne. Sans aucun doute, les Allemands qui, dans leur enthousiasme pour l'art gothique, rêvent aujourd'hui l'achèvement de cet inexécutable colosse, renonceront à un projet si ruineux, quand de plus mûres études leur auront appris tout ce que doit à la France non seulement le système ogival, mais encore le plan même de leur merveille demeurée imparfaite. Parmi les richesses de la cathédrale, dont je vous ai déjà cité les tableaux, on admire la châsse byzantine des rois-mages incrustée de diamants grecs et romains, de pierres gravées, d'intailles, d'émaux, de mosaïques; les hauts vitraux du chœur qui affectent le grand style gothique du xiv• siècle; les cinq verrières magnifiques, quoique tout empreintes de naturalisme, dont les premières années du xvi• siècle décorèrent la muraille d'une des nefs latérales; quelques restes de fresques peintes sur les piliers et sur le mur du chœur; des joailleries précieuses de la Renaissance. De tous ces ornements, ceux qui reposent sur le principe cintré de la première époque, ou sur le principe naturaliste de la

dernière, me paraissent indiquer, jusqu'à présent, la direction la plus familière du génie allemand.

L'architecture civile dérivant ordinairement de l'architecture religieuse, il y avait naguere à Cologne beaucoup plus de maisons byzantines que de maisons gothiques. Du premier genre, on en trouve encore deux fort importantes, l'une dans la rue du Rhin, l'autre sur la place du Vieux-Marché; on y voit les formes simples, doubles et triples dont le plein cintre est susceptible, se produire avec une variété ingénieuse aux divers étages des pignons taillés en redans. La maison gothique qui s'appelle Gurzenich, du nom de son fondateur, a été construite à la fin du xv[e] siècle, et, dépourvue d'ogives, n'emprunte au système de la seconde époque que la proportion élevée de ses fenêtres carrées, que les filets et les écussons de ses grandes murailles, que les tourelles polygonales de ses angles. L'Hôtel-de-Ville, construit sur une place dont l'enceinte fermée conserve un grand air de Moyen-Age, ne se montre point fidele aux traditions de la cité, qu'il devrait mieux représenter. Il fut orné, en 1571, d'une façade dont les deux portiques superposés, percés d'arcades comprises dans les ordres rectilignes, ressemblent aux ouvrages de la Renaissance française. Ce que l'on a construit, depuis lors, de plus remarquable à Cologne, ce sont toutes ces maisons ordinaires, imitées des Pays-Bas, et dans lesquelles

l'escalier tout en bois, jeté librement dans un angle du large vestibule, emprunte au jour qui vient d'en haut, ou, le soir, aux lampes suspendues dans sa cage, un effet piquant souvent reproduit par les peintures flamandes Quand les systèmes des hautes époques ont eu passé, les monuments solennels sont devenus impossibles; mais du moins, au foyer domestique, l'art a jeté encore un rayon capricieux pour égayer la misère du peuple que les grands temples ne consolaient plus.

XXIV

Les châteaux du Rhin.

Parmi les monuments que la nature façonne de ses mains, les uns paraissent destinés à lutter avec la puissance humaine, les autres à la servir. Au milieu des Alpes, tout ce que peut faire le génie, c'est de se frayer des chemins périlleux à travers les abîmes, ou de promener, au bord des lacs, ses méditations éplorées. Les rivages que baigne la Méditerranée semblent, au contraire, comme de vastes

terrasses préparées pour recevoir les cités des hommes; le long de leurs pentes fécondes, sous un ciel lumineux, en face des flots, l'industrie trouve des issues commodes, l'art un cadre propice: aussi l'histoire, qui n'a point laissé de traces sur la robe sans tache des glaciers de la Suisse, a-t-elle répandu dans l'archipel grec et sur les côtes italiques d'impérissables monuments.

Les rives du Rhin sont une de ces constructions heureuses, où le divin ouvrier a ménagé une place aux grandeurs de la civilisation au milieu de celles de la nature. Les montagnes volcaniques, au milieu desquelles le fleuve s'est ouvert un passage, ont été contraintes de donner une large voie de communication aux sociétés qu'elles paraissaient devoir diviser à jamais et qui les ont peuplées des entrepôts de leur commerce. Aujourd'hui, du haut des bateaux, qu'entraîne à travers ces roches le même principe qui les a soulevées, on voit se déployer, durant plusieurs jours, un des plus magnifiques rassemblements humains qui aient orné la surface de la terre; groupées à l'ombre des montagnes, dispersées sur leurs flancs, égarées sur leurs cimes, endormies sous les pampres, cachées dans les vergers, trempant leurs pieds dans l'eau, se regardant d'un bord à l'autre, les villes passent, passent toujours; et l'admiration est déjà lassée qu'elles continuent encore à dérouler leur chœur infini.

Au-dessus des villes, des châteaux se dressent sur des rocs aigus. Les seigneurs féodeaux y épiaient les convois des marchands, et y enfermaient leurs pillages et leurs victimes. Le temps a exercé de justes représailles sur ces donjons sinistres ; il a brisé la couronne de leurs tours ; sur leurs trônes sauvages, où l'orgueil et le meurtre défiaient autrefois les hommes et Dieu même, il n'a laissé que des spectres livides et édentés. Au milieu des ruines habitent les vautours, brigands moins altérés que ceux dont ils ont envahi le nid. Aux nuages de l'air qui retentissait autrefois de leurs blasphèmes, aux herbes des vallées qu'ils couvraient de sang, ces châteaux déserts demandent aujourd'hui un manteau pour voiler leur misère et pour couvrir leur nudité. Le peuple a oublié les fléaux dont ils l'ont accablé; en échange de tant de maux, il répand sur leur mémoire les fleurs de son inépuisable poésie; mieux que le flot du fleuve, il lave leurs souillures, et dans ses crédules ballades, il célèbre l'honneur et les amours des tyrans dont il n'a éprouvé que l'infamie et la haine.

Ces légendes embrassent tous les temps, et se rapportent à toutes les mythologies qui ont régné dans le monde. Ne trouverons-nous point dans les débris qui en sont l'objet les vestiges des époques qu'elles retracent et des croyances qui les ont inspirées? Si l'Allemagne a produit une forme archi-

tecturale particulière, peut-être en serons-nous instruits en étudiant les monuments consacrés par elle à la féodalité, qui n'a été nulle part plus fortement enracinée et plus long-temps florissante. Un art entier, vivement caractérisé, se révèle dans ces demeures aristocratiques du Moyen-Age, qui, aux yeux du vulgaire, ne semblent dessinées que pour satisfaire la capricieuse fantaisie des fées ou la sombre humeur des géants. L'immense tour qui s'élève au milieu de ces édifices en est la partie essentielle. Dans l'origine, elle servait d'habitation au seigneur et portait comme lui, au-dessus de tout le pays, sa tête souveraine et unique; elle était le lieu le plus élevé d'où l'on pût guetter une prise en temps de paix et surveiller l'ennemi en temps de guerre; ordinairement détachée du reste des constructions, et livrant la largeur entière de ses flancs à une seule pièce, elle n'avait pour tout escalier qu'une échelle qu'on pouvait rompre de salle en salle; en sorte qu'elle devenait, en cas d'assaut, un dernier et inexpugnable asile, dont il aurait fallu emporter les étages l'un après l'autre, alors même qu'on serait parvenu à en forcer l'entrée. Autour de ce bâtiment, que la résidence du maître (*dominus*) a fait surnommer donjon, dut se développer une enceinte crénelée qui n'était faite primitivement que pour en défendre l'abord, et qui, bientôt, pour abriter la famille, les serviteurs, les hommes d'armes, se

changea en un manoir assujetti à une forme humble et allongée, et autour duquel il fallut aussi fortifier une autre enceinte, couronnée de créneaux, et souvent flanquée de tourelles. Ainsi le donjon qui domine tout, le manoir qui se tient abaissé à ses pieds, le rempart qui les enveloppe tous deux et les garde, composent le plan nécessaire du château féodal. Dans ce plan, l'Allemagne a-t-elle introduit des formes qui nous montrent son génie en possession d'un principe original?

Lorsque, parti de Cologne, on remonte le Rhin, c'est seulement après avoir dépassé la ville de Bonn qu'on commence à se trouver environné de montagnes. Sur la rive droite du fleuve s'élève, parmi les sept têtes du Siebengebirge, celle du Drachenfels, montagne symbolique sur laquelle les dragons de la mythologie persane ont fait la dernière halte de leur longue migration; sur la rive gauche, le cratère éteint du Rolandseck emprunte son nom au neveu de Charlemagne, qui s'y fit, à ce qu'on raconte, bâtir un château pour avoir sans cesse sous ses yeux l'île de Nonnenwœrth, où sa fiancée avait pris le voile, trompée par la nouvelle de sa mort. Ces deux rochers, qui, aux bords du Rhin et sur le seuil de ses merveilles, rappellent, au levant, l'origine orientale des Germains au couchant, leurs plus fameux exploits en Occident, offrent aussi, dans leurs ruines, les deux caractères principaux

qu'on retrouve dans toutes celles dont ils ouvrent le cortége. Le donjon du Rolandseck, qui se dresse presque intact au milieu des décombres amassés à ses pieds, affecte la forme ronde; celui du Drachenfels, dont une paroi est tout entière écroulée, présente au contraire la figure carrée. Il est difficile d'établir laquelle de ces deux configurations indique l'époque la plus ancienne; mais ni dans le château du Rolandseck, ni dans celui du Drachenfels, on ne trouve les traces de l'ogive.

Quand on a passé devant Coblentz, gardé, au milieu des prairies de la Moselle, par la citadelle d'Ehrenbreitstein, qui s'élève sur le bord opposé, le Rhin commence à marquer, par les inflexions solennelles de son cours, la violence qu'il a dû employer pour vaincre les obstacles d'une contrée montueuse. Là, sur la rive gauche, sur son roc inabordable, le Stolzenfels semble épier les richesses que la Lahn apporte avec ses eaux des montagnes de la Hesse, et qu'elle prend plaisir à dérober sous les charmants ombrages de sa vallée mystérieuse. Le donjon, octogone, paraît affecter, dans ce château, les proportions plus élégantes d'un lieu de plaisir; on devine que le manoir, construit à ses pieds, élevant sa haute forme carrée au-dessus des dépendances latérales et portant des tourelles attachées a ses angles, a servi de demeure à un maître fastueux qui songeait plus à sa commodité qu'à

sa défense. C'était en effet l'habitation de Werner de Falkenstein, qui fut, depuis 1388 jusqu'en 1418, archevêque de Trèves, et qui fit dévorer son immense fortune par une bande d'alchimistes établis dans cette construction des derniers âges. A la même époque, au même style, appartient un petit monument octogone, érigé sur la même rive et nommé Kœnigstuhl; sur sa terrasse, que supportent de fortes arcades, en plein air, au milieu des vergers de Rhensé, à la face du ciel et du Rhin, les sept électeurs s'assemblèrent quelquefois pour délibérer des affaires urgentes de l'Empire.

En face de Rhensé, sur un mamelon escarpé, le château de Marcksbourg fut bâti au XIVe siècle par Jean, landgrave de Hesse; il trahit les habitudes d'une société déjà complexe, cultivée, et ingénieuse à adapter à ses besoins les difficultés imprévues d'une situation abrupte. Divers de caractère autant que de destination, les édifices s'y multiplient et s'y tiennent étroitement serrés; à l'ombre du haut donjon s'abrite une chapelle; à l'un des angles nombreux que la construction semble faire comme pour se mieux modeler sur les aspérités de sa base, l'oratoire gracieux de la châtelaine pend sur l'abîme.

Plus loin, sur deux cimes voisines et distinctes, Sternberg et Liebenstein portent au ciel leurs donjons jumeaux, tous deux carrés, tous deux en-

tourés de remparts crénelés; la tradition en a fait deux frères. Elle raconte qu'une Grecque dont l'un des fils du seigneur de Liebenstein préféra la main à celle de sa fiancée d'Allemagne, faillit exciter entre eux une discorde mortelle. C'est un des mille témoignages de l'influence que l'Orient exerça sur la race tudesque; mais à considérer les deux châteaux auxquels celui-ci se rapporte, et où on ne saurait découvrir une ogive, on peut se convaincre que les croisades ne firent que confirmer les Allemands dans leur ancienne prédilection pour le plein-cintre.

Bientôt le Rhin multiplie, au milieu des roches qui s'amoncellent et se resserrent, ses replis plus vifs et plus marqués. Dans les anfractuosités sauvages où il se précipite, la proie est plus facile à saisir, les châteaux deviennent plus nombreux et portent les traces plus manifestes des richesses qu'ils ont recélées. Au couchant, au-dessus de la ville de Saint-Goar, sont accumulés les grands étages démantelés de Rheinfels, vaste réceptable de rapine, que le comte Diether de Katzenellenbogen fortifia en 1245, sur les ruines d'un monastère. Je ne sais quelle redondance orientale de terrasses, quel luxe mauresque de lignes et d'ornements prêtent l'air le plus magnifique du monde à cette caverne de voleurs; soixante villes se réunirent pour lui donner l'assaut. Après quinze mois d'un siége inu

tile, elles furent forcées d'agrandir leur ligue afin d'en venir à bout; sur les décombres du château elles proclamèrent enfin la confédération du Rhin. Le fondateur de cette citadelle tirait du pays des anciens Kattes son nom, que, par une vengeance innocente, le peuple a réduit à celui de *Katz* (chat). Sa demeure ruinée, c'est encore, dans le langage des habitants, le chat qui guette les rats au passage. A mesure que les souvenirs populaires se sont altéré, la légende a donné le nom de la souris (*Maus*) au château de Thurnberg, qui érige, sur le rivage opposé, sa grande tour ronde au milieu d'un manoir vaste, opulent, polygonal, d'où Kuno de Falkenstein, archevêque de Trèves (1362-1388), faisait paître les brebis du Christ.

Sur la rive gauche, deux villes voisines, Oberwesel et Baccharach, sont dominées par des constructions féodales où alternent les formes rondes et carrées. On dirait que Baccharach a été entraîné tout entier dans la ruine de son château; ses murs, les tours dont ils sont chargés, les maisons qu'ils enveloppent, les églises qui passent la tête au-dessus de leurs créneaux, portent les traces d'une dévastation qui semble n'avoir pu être ni consommée ni réparée, pour que subsistât, au milieu de ces paysages romantiques, le mélancolique spectacle de quelque grand châtiment. Cependant, tandis que les ogives brisées de Saint-Werner pleurent au penchant du

coteau sur cette désolation, riches et heureux, les habitants célèbrent, sous leurs pampres renommés, la fête de Bacchus, qui a donné son nom à leur ville.

Quand on va d'Oberwesel à Baccharach, il faut affronter la triple menace que font, de la rive opposée, trois des plus vigoureuses constructions dont les débris parent les bords du Rhin. Sur la montagne s'élève un château qui porte dans sa haute tour carrée et dans les arcs géminés de ses fenêtres les traces de la grande époque des croisades. Ce formidable donjon emprunte son nom de Gudenfelds à la gracieuse comtesse de Guda, qui y demeura captive et reine pendant les dissensions que termina l'avénement de la maison de Habsbourg. Au pied du château, la ville de Caub s'étend au bord du fleuve entre ses deux portes fortifiées. Enfin dans le fleuve même, sur un rocher que les eaux entourent de toutes parts, un piége a été tendu par les seigneurs; des maçonneries basses et carrées, que flanquent des tourelles courtes, se pressent autour d'une sorte de donjon polygonal, coiffé d'un dôme écrasé. Ce *pfalz*, dont le nom indique une résidence princière, était un péage établi par les comtes palatins. Les comtesses y venaient faire leurs couches pour donner à leurs héritiers l'investiture du droit qu'on y exerçait, ou celle de la souveraineté même.

Presque en face l'une de l'autre s'ouvrent, à tra-

vers les montagnes encore entassées, à droite la vallée de Wisperthal, à gauche celle de Furstenthal. Dans la première, la nature a bâti un palais aux vents au milieu desquels les voyageurs sont lutinés par les esprits; dans la seconde, les princes ont établi sur un pic inaccessible, au centre d'un manoir crénelé, la haute et ronde tour de Furstenberg, où habitaient des lutins plus dangereux que les Elfes pour les marchands attardés.

Quand on a passé sous les deux aires démantelées du Sonneck et du Falkenburg, on atteint enfin, au milieu des derniers replis du fleuve, la base de l'immense château de Rheinstein; à l'ampleur de ses flancs, on sent que de toutes les cavernes féodales de ce beau pays, c'était celle qui prélevait la première et la plus riche contribution. De roc en roc s'élèvent les nombreux remparts de cette forteresse; sur la pointe la plus avancée, une énorme tour ronde, pareille à une sentinelle, semble surveiller encore la proie; derrière l'antique manoir qu'elle garde, se dresse un autre manoir plus haut et plus vaste qui est flanqué de deux gigantesques tours octogones, et dont les larges murailles, couronnées de créneaux, sont percées de fenêtres ogives C'est le seul des châteaux du Rhin où l'on reconnaisse clairement l'emploi de la forme ogivale. Mais si cette forme était, comme disent les Allemands, une propriété de leur génie,

ne se montrerait-elle pas dans tous les monuments féodaux que nous venons de parcourir rapidement, et se rencontrerait-elle seulement dans un édifice que les dimensions de son plan et le nombre de ses angles attribuent au temps où elle allait cesser d'être usitée dans le reste de l'Europe?

Des montagnes escarpées, qui rétrécissent en cet endroit et font plier le cours du fleuve, cachent le Rheinstein dans un dernier méandre; aussitôt qu'on en est sorti, on voit les hauteurs s'abaisser, les plaines s'élargir, les villes s'épandre au loin parmi les arbres des campagnes ou sur le penchant des petits coteaux, et le fleuve étaler ses flots à l'aise sous des horizons qui s'agrandissent sans cesse. Le riche bourg de Bingen marque, sur la rive gauche, le commencement de ces paysages plus doux; et sur la rive droite se développe cet interminable vignoble que le Johannisberg domine, et à travers lequel les villages ne s'interrompent plus. On va ainsi pendant des heures jusqu'à Mayence, qui rouvre la série des grandes villes. Il faut dire adieu aux châteaux des montagnes et aux tours menaçantes des seigneurs. Nous allons retrouver au milieu des plaines les monuments religieux qui ont un instant disparu pour faire place aux édifices de la féodalité.

Les forêts de la Germanie jetèrent sur l'Europe ce système du vasselage qu'elles avaient couvé, et

qui attendit, pour tout envahir, que la civilisation romaine eût achevé de s'user. Mais le baronnage, non plus que le christianisme, n'apporta point en naissant un art qui lui fût propre; et la politique, comme la religion des peuples nouveaux, adopta les formes consacrées par cette nation romaine, qui se survivait ainsi dans ses vainqueurs. Chose singulière et tout-à-fait inattendue! plus on avance vers le cœur de l'Allemagne, plus il semble que ses premiers habitants embrassèrent avec ardeur l'imitation des arts latins, dont on les représente toujours comme les destructeurs.

Les établissements que les Romains avaient formés sur les bords du Rhin furent comme des séjours préparés par la Providence aux races nouvelles qui sortaient pour ainsi dire toutes nues de leurs bois. Les défenses des retranchements antiques enfantèrent bientôt les créneaux des donjons, comme les basiliques avaient produit les églises. Le carré des camps se répéta d'abord dans les tours des barons; puis la forme sphérique, qui était la forme essentielle de la nation universelle, ayant été partout dégagée par les peuples conquérants, les tours devinrent rondes, et le plein cintre, affranchi des entraves du rhythme rectiligne des Grecs, s'épanouit librement dans les flancs des églises et sur les murs du manoir. Le principe roman s'inféoda chez les Germains et devint parmi eux si général et si absolu

que plus tard, lorsque se produisit dans d'autres contrées le principe plus libre et plus aventureux de l'ogive, l'Allemagne, un peu fatiguée du premier, n'y apporta pendant long-temps d'autres changements que ceux que lui suggéra le principe emprunté à Rome même par les Byzantins. C'est alors que les tours octogones, les dômes et toute la parure symbolique des ornements fondés sur le plein cintre, furent prodigués sur les bords du Rhin par une école glorieuse avec laquelle l'école ogivale ne vint rivaliser qu'assez tard et qu'avec assez peu de succès.

XXV

Les cathédrales du Rhin.

Par sa position et par le génie de ses habitants, Mayence acquit, dès l'antiquité la plus haute, une importance politique dont l'art a été l'interprète fidèle. Située sur la rive gauche du Rhin, à l'endroit où le fleuve fait sa plus forte inclinaison vers le territoire allemand, peuplée par les Celtes,

fortifiée par les Romains, honorée et agrandie par les rois des deux premières dynasties françaises, elle fut d'abord le boulevard avancé de toutes les races auxquelles la Providence confia le gouvernement de l'Europe occidentale. Après avoir été une puissante forteresse sous la main de l'autorité civile, elle devint, au VIIIe siècle, un foyer de civilisation, lorsque l'apôtre des Germains, saint Boniface, l'eut choisie pour le centre de ses missions, et eut obtenu en faveur de l'église qu'il y établit la suprématie sur toutes les églises tudesques. L'empire souverain que la religion prit dès lors dans cette ville se découvre clairement dans la cathédrale qu'elle y érigea.

Cette grande construction ne présente pas seulement le type le plus élevé que l'art religieux ait adopté en Allemagne, elle offre la succession de toutes les formes qu'il y a revêtues. Le feu, qui a consumé ou altéré tant de monuments chrétiens, a fait à celui-ci, à plusieurs reprises, une guerre cruelle; mais ayant chaque fois respecté un fragment des anciennes bâtisses, il y a laissé un témoignage de toutes les périodes du Moyen-Age. Fondée par l'archevêque Willigise, qui en dédia une partie en 978, la métropole de Mayence fut détruite par l'incendie en 1009, dans la nuit même du jour où elle avait été définitivement consacrée; recommencée aussitôt par les soins de son fondateur, elle

fut de nouveau brûlée en 1081, sous l'épiscopat de Sigefroi Ier, puis encore en 1190, sous l'épiscopat de Conrad de Wittelsbach. L'archevêque Sigefroi III entreprit de la reconstruire dès son avénement en 1231, et termina son œuvre en 1239. L'édifice actuel conserve des vestiges précieux de ces trois grandes époques; et je crois pouvoir attribuer sans crainte au xe siècle et à Willigise l'extérieur de l'apside orientale; à la fin du xie siècle et à Sigefroi Ier l'intérieur de la coupole orientale et le plan général de la nef; au commencement du xiiie siècle et à Sigefroi III la coupole occidentale, l'apside qui la suit et la croisée qui l'accompagne. Le plein cintre règne dans ces trois parties si différentes : dans la première, il garde encore toute la gravité de l'art latin; dans la seconde, il prend le costume oriental; dans la troisième, il mêle aux richesses écloses parmi les écoles de Constantinople les premières déformations qui marquent l'influence croissante de l'art ogival.

Par sa rare beauté, non moins que par sa date remarquable, l'apside orientale de cet édifice est sans contredit un des morceaux d'architecture les plus importants qu'il m'ait encore été donné de voir. Le xe siècle, qu'on accuse généralement de barbarie et de stérilité, y a déployé un savoir, un goût, une élégance que je comparerai volontiers à cette latinité choisie que Loup de Ferrière enseignait dans le même temps à l'abbaye de Fulde; les

études de cette grande communauté, qui avait avec l'archevêché de Mayence une origine commune, et qui était comme le séminaire de la civilisation allemande, avaient conservé la tradition de l'architecture ancienne dans un état de pureté que l'invasion du style oriental altéra bientôt. L'apside bâtie par l'archevêque Willigise, exemple rare et décisif des constructions du xe siècle, est presque complétement romaine; toute de pierre, ronde, chaussée d'une élégante bordure, composée d'un seul et haut étage de fenêtres, couronnée par une galerie franchement dessinée, elle porte un comble dont l'angle, peu aigu encore, se détache sur un fronton qui se rapproche lui-même beaucoup des formes obtuses employées par les anciens en semblable lieu; les deux murs sur lesquels elle fait une saillie sont percés des deux portes principales de l'édifice; celle qui est à gauche est ornée de colonnes dont les chapiteaux corinthiens s'accordent avec l'apside elle-même pour annoncer une époque encore fidele à la tradition romaine; la porte correspondante, conçue dans un style plus barbare, appartient, sans doute, à la seconde construction, et date de ce xie siècle dont on a peut-être pris à tort l'activité pour une véritable rénovation. Deux tours rondes, destinées à contenir des escaliers, flanquent ces deux entrées, et s'élèvent à une assez grande hauteur au-dessus des toits; évidemment modernes

dans leur partie supérieure qui n'a point été couverte, il est douteux qu'elles aient même conservé la base antique.

Pour suivre le progrès des temps dans l'ordre où je l'ai indiqué, je pénetre aussitôt dans l'intérieur de l'église ; les deux portes s'ouvrent dans des vestibules curieusement ornés qui, de part et d'autre, conduisent directement sous les bas-côtés de la nef, et pressent les flancs d'une coupole élevée, sans doute, au XI[e] siècle. Cette coupole me révèle sa date par sa forme même ; octogone et reposant sur un plan carré, décorée de pendentifs, dénuée de nervures, accompagnée de deux hautes tribunes, elle offre tous les caractères de l'art byzantin, dont l'invasion dut suivre, au moins de cent ans, le développement de ce bel art roman du X[e] siecle encore empreint dans l'extérieur de l'apside. Du reste, conservant partout au-dedans la ligne du plein cintre dans sa pureté, elle a été couverte au-dehors dans un temps très moderne par une grande salle qui forme, pour ainsi dire, son second étage, et qui est éclairée par de hautes fenêtres ogives surmontées de leurs frontons. Le vase qu'on voit encore sous cette coupole, les clôtures latérales qui la tiennent isolée du reste de l'église, font naturellement penser qu'elle servait de baptistere.

A l'extrémité occidentale de la nef, qui repose sur

des piliers carrés, et qui est accompagnée de bas-côtés dont les voûtes sont sans nervures, une autre coupole a été suspendue sur la croisée, et un chœur orné de trois apsides a encore été jeté derrière la coupole. Le plan complexe de toute cette masse de bâtisses appartient évidemment au XIII. siècle; la construction en a été faite à des époques très diverses. L'intérieur du dôme, assez semblable à ceux que nous avons vus à Cologne, nous montre l'ogive se substituant au plein cintre partout où il est besoin d'atténuer de trop fortes pressions, dans les voûtes, par exemple, et dans les arcs qui soutiennent les tribunes. Les deux extrémités du transeps sont carrées; mais les trois apsides divergentes du chœur ont la forme polygonale, qui est une altération de la forme ronde, et qui, par conséquent, indique une époque subséquente.

L'extérieur de cette partie de la cathédrale est encore plus divers que l'intérieur. Je ne dirai rien des trois frontons du chœur, des trois apsides polygonales adossées aux frontons, des deux tourelles octogones qui s'élèvent sur l'axe commun des apsides, et qui ajoutent leurs têtes à celles que portent déjà dans le ciel les deux tours de la face orientale et les deux dômes. Trois morceaux qui veulent être considérés à part, remontent au temps où le style byzantin a pris en Allemagne sa plus grande extension; le premier est le clocher du dôme occi-

dental, dont la base décorée avec une splendeur tout orientale supporte une sorte de tour octogone tronquée et parée d'ogives par la main du xve siècle; le deuxième est la muraille qui clôt la travée méridionale du transeps, et qui est percée de trois étages de cintres dont les arcatures se multiplient et s'enchâssent avec luxe; le troisième est le frontispice de la travée opposée où la forme ronde semble avoir été pliée aux dernières subtilités d'ornementation qu'elle puisse atteindre sans s'abdiquer elle-même. C'est à ce degré de maturité que l'architecture fondée sur la ligne courbe dut parvenir sur les bords du Rhin avant de faire place à l'art ogival; mais indépendamment des preuves positives que je vous signale en ce moment, il est évident qu'elle ne put arriver à ce point extrême que dans le courant du xiiie siècle, sous le règne de l'empereur Frédéric II. L'avénement de la maison de Habsbourg, qui ne se fit point attendre, fut accompagné d'une ère de désordre et de barbarie, et suivi de la révolution qui naturalisa l'ogive parmi les Allemands. Dans l'une des chapelles latérales qui sont pratiquées sous les bas-côtés de la cathédrale de Mayence, on peut voir jusqu'où les Tudesques ont poussé ce nouveau principe d'art; les colonnettes qui supportent les ogives de la voûte sont façonnées en arbustes, dont la tige légère est toute ornée de feuilles épanouies. La complication excessive que le génie germanique a introduite

dans toutes les formes qu'il a touchées se montre ainsi à découvert dans le même monument sous les apparences les plus différentes.

Il suffira maintenant d'indiquer brièvement en quoi les principales cathédrales du Rhin ont modifié le principe que nous venons d'étudier dans celle qui semble leur avoir servi de modele. Après avoir exercé dans les premiers siècles la suprématie politique et religieuse, Worms la perdit lorsque saint Boniface l'eut transportée à Mayence; le temple qui fut construit, long-temps après ce grand changement, dans la première de ces deux villes, n'est guère qu'une répétition de celui que nous venons de considérer dans la seconde. Une nef, portant à chacune de ses extrémités une coupole, accompagnée de deux tours, tel est le plan commun des deux monuments; comme dans l'édifice de Mayence, dans celui de Worms, le chœur placé à l'occident est postérieur au baptistère qui est du côté de l'orient; l'apside polygonale du chœur, ornée de plusieurs roses et couverte d'un comble tres aigu, présente le caractère déjà mixte de l'architecture du XIIIe siècle. L'extrémité orientale, ordinairement consacrée au baptistère, au lieu d'être terminée par une apside, comme à Mayence, affecte la forme rectangulaire comme à Saint-Georges de Cologne, et offre dans son sévère

frontispice le caractère roman encore fidèlement conservé. Cette partie, comparable pour sa beauté à l'apside orientale de Mayence, me semble, comme elle, antérieure au XIe siècle, époque de mouvement et de déviation, où le plan des deux cathédrales prit sa forme actuelle, où les coupoles et les polygones s'introduisirent dans les bâtiments, où le goût des lignes simples et le soin des traditions latines commencèrent à se perdre. Sur le côté méridional de l'édifice de Worms s'ouvre un portail gothique chargé par le XVe siècle de figures grotesques. Jusqu'à ce jour la foule des voyageurs a témoigné beaucoup plus d'admiration pour la naïveté de ces caricatures que pour la mélancolique majesté du grand temple qu'elles déparent.

Spire, qui, sous les Romains et sous les deux premières races des rois francs, partagea la fortune de Worms et de Mayence, possède une cathédrale semblable à celle de ces deux villes. On rapporte au commencement du XIe siècle, et on attribue à l'empereur Conrad le Salique, le premier projet de ce monument, qui ne fut achevé qu'en 1097, par le petit-fils de son fondateur, par l'empereur Henri IV, le célèbre rival du pape Grégoire VII. La coupole octogone, qui s'élève à l'extrémité orientale, est accompagnée d'une apside ronde qui paraît exactement imitée de celle de Mayence. La nef est, à l'intérieur, d'un goût à la fois sévère

et délicat; et comme les piliers sur lesquels elle repose, et dont la date est certaine, sont plus déliés et plus ornés que ceux des nefs de Mayence et de Worms, il semble naturel de penser que ces derniers appartiennent encore aux primitives constructions du xe siècle, et signalent la fin de l'architecture purement romane, tandis que les premiers marquent avec les coupoles l'invasion que les formes de l'art néo-grec firent dans le cours du xie siècle. Sous le règne des empereurs de la maison de Saxe, la tradition antique avait continué à se maintenir; le goût oriental se propagea après l'avénement de la maison de Franconie, dont les tombes sont enfermées dans la cathédrale de Spire, comme pour mieux indiquer la révolution qui s'y accomplit.

Les grandes cathédrales qui se dressent au nord de Mayence présentent le type byzantin, atteignant, sous la maison de Hohenstaufen, au xiie et au xiiie siècle, ses plus riches développements; celles qui s'élèvent au midi de Spire montrent au contraire le même type subissant, sous la maison de Habsbourg, au xive et au xve siècle, la domination tardive de l'art ogival. Cette différence profonde qui se fait remarquer entre les édifices religieux des villes du Rhin me paraît tenir non seulement à la diversité des époques de leur construction, mais encore au peu de communication que la France avait au Moyen-

Age avec le Bas-Rhin, et aux relations plus voisines qu'elle a toujours entretenues avec le Rhin supérieur. Je vais examiner rapidement les deux séries de constructions que je viens d'indiquer, en commençant par celle qui présente le caractère de la plus haute antiquité.

Baccharach, dont les coteaux portent les ruines gothiques du cloître récent de Saint-Werner, possède une belle église où le XIIe siècle a employé toutes les formes dérivées du plein cintre. L'apside orientale est ronde, et ne trahit une époque avancée que par l'élégance des colonnes placées entre ses ouvertures, et par les riches accouplements des colonnettes de sa galerie supérieure.

L'église de Saint-Castor à Coblentz est un des plus anciens édifices religieux de cette contrée; elle fut, à ce qu'il paraît, fondée par Louis-le-Débonnaire, en 836; elle offre encore à l'intérieur des pilastres aux profils romains, et quelques chapiteaux corinthiens qui pourraient bien appartenir à l'époque de sa fondation. On sait qu'elle fut reconstruite en 1004; et c'est sans doute de ce temps que datent l'entrée de la nef et le chœur qui est carré, couvert par des voûtes d'arête sans nervures, et terminé par une apside pleinement cintrée. Ces caractères et l'absence des coupoles prouvent assez que la seconde édification du monument fut faite sur les plans ordinaires du Xe siècle qui ve-

nait à peine d'expirer. Les grandes voûtes et la croisée, où l'ogive se montre, sont beaucoup plus modernes. Parmi les tombeaux que renferme cette église, celui qui porte la date de 1338, et la légende *Scolasticus*, peut, à cause de ses sculptures peintes, passer pour un des sépulcres les plus curieux du Moyen-Age. L'extérieur de l'apside de Saint Castor, quoique affectant la forme ronde, témoigne par les deux étages inférieurs de sa décoration, et par les trèfles qui s'y mêlent, qu'il doit être compté parmi les dernières œuvres de l'art byzantin.

Assis dans son noir amphithéâtre de basalte, Andernach n'a point usurpé sa physionomie antique. Cette ville fut, dès le principe, après Trèves la seconde du pays; les rois mérovingiens y avaient un palais dont on ne voit plus que des ruines informes. L'église, qui a conservé le nom de Sainte-Geneviève, cette patrone de la France, y fut sans doute fondée par les enfants du vainqueur d'Attila. Dans sa forme présente, elle offre un précieux modèle de la période byzantine; sa partie orientale est terminée par une apside qui, quoique ronde, semble porter dans les ornements ingénieux de ses deux étages inférieurs, et dans la richesse de sa galerie, la marque du XIIe siècle. Les deux tours carrées qui accompagnent cette apside, et le grand frontispice occidental où l'ogive

se mêle à un des jeux les plus étonnants que puisse enfanter la combinaison des lignes rondes, appartiennent à une époque encore plus avancée. Cependant l'absence des coupoles, qui est notable dans ce grand vaisseau, paraît indiquer que le plan avait été tracé avant la fin du XIe siècle, durant la période purement romane.

Zinzig, qui doit son origine et son nom à un château romain, avait encore une certaine importance au temps de Frédéric Barberousse, qui possédait un palais dans cette ville. Son église paraît même postérieure au règne de ce prince; on en fait dater la fondation du commencement du XIIIe siècle. L'apside orientale s'y découpe en un polygone dont chaque partie est surmontée d'un fronton particulier se rattachant à un comble commun. De ce morcellement de la primitive forme romane, à la complication du chevet des cathédrales gothiques, la transition est facile et prompte. Un clocher octogone, paré aussi de nombreux frontons, surmonte le dôme de la croisée; de petites apsides, placées à l'extrémité des bas-côtés, rappellent une époque plus ancienne et plus austère.

La cathédrale de Bonn, dont on attribue la fondation à l'impératrice Hélène, la mère de Constantin, fut rebâtie au XIIe siècle, dont elle est, sans contredit, un des monuments les plus ornés et les plus complexes. L'apside orientale, construite sur

de vastes développements, est composée, dans sa partie inférieure, de deux étages dont les pleins cintres sont divisés par des pilastres à l'imitation des monuments antiques; c'était déjà une sorte de renaissance de l'ancien rhythme rectiligne. Dans le fronton, auquel le comble de l'apside est appuyé, dans les deux tours carrées qui l'accompagnent, dans l'immense tour octogone qui s'élève au-dessus du dôme de la croisée, les lignes rondes se mêlent et se multiplient avec un luxe qui annonce leur décadence. Le signe le plus évident de cette évolution suprême se trouve dans quelques fenêtres basses et larges dont les contours sont découpés en festons nombreux; la double feuille de trèfle s'épanouit là sur sa tige orientale, d'où elle fut transportée durant le XIIIe siècle sur les ramures occidentales de l'ogive. Un cloître byzantin, d'un aspect à la fois opulent et lourd, tombe en ruine au pied de cette cathédrale.

Sans qu'il soit besoin de m'arrêter de nouveau à Cologne, où j'ai montré par des dates authentiques que l'art byzantin était dans toute sa fleur à la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle, je descends le Rhin jusqu'au bourg de Neuss, qui est situé en face de Dusseldorf, et qui nous offrira un dernier modèle de la véritable architecture rhénane. L'église de Saint-Quirin, autrefois consacrée à un chapitre noble, a pris sa forme actuelle en 1204; elle porte un dôme octogone, reposant sur

un plan carré, dont les trois faces postérieures s'ouvrent, comme dans la plupart des églises de Cologne, sur trois apsides rondes. Dans la nef, qui est courte et plus basse que le chœur, les arcades sont alternativement cintrées et ogivales; la plupart des fenêtres affectent la forme vaste et les découpures byzantines qui se montrent à Spire et à Bonn, et qui semblent avoir fourni la première idée des roses gothiques. La façade est ornée à profusion de ces arcatures qu'on trouve aussi en Italie dans quelques églises du XIIIe siècle, et notamment au dôme d'Orviette; la tour est carrée, et la statue équestre de saint Quirin s'élève sur le dôme, pour désigner aux yeux l'ancienne destination de cette collégiale aristocratique.

Les édifices que je viens de signaler présentent, dans leur imposant ensemble, un système de construction parfaitement ordonné, et propre à produire toutes les impressions, depuis les plus simples et les plus austères jusqu'aux plus mêlées et aux plus fastueuses; le plein cintre, qui est le principe de ces monuments, y est traité de mille façons diverses qui devraient provoquer les méditations des artistes de notre temps. Le même élément a enfanté chez nous une architecture presque partout purement romane, qui a sans doute plus de simplicité et de naturel dans l'ordonnance, mais qui a aussi moins de science, moins de grandeur, moins de richesse

que l'architecture byzantine, et qui surtout a eu moins de durée et de moins nombreux développements, ayant été, presque dès sa naissance, étouffée et vaincue par l'innovation de l'architecture ogivale. Celle-ci, qui parut dès la fin du XIe siècle chez les Normands, parmi lesquels l'architecture romane s'était aussi relevée dans les premières années du même siècle, ne s'avança jusqu'au Rhin, comme je l'ai montré, que vers le milieu du XIIIe siecle ; encore ai-je fait voir qu'alors, dans la partie septentrionale de cette contrée, elle n'érigea que des monuments tout à-fait exceptionnels, tandis que l'ancienne architecture byzantine continuait à y être généralement cultivée par les confréries des artistes nationaux. Dans toutes les provinces du Bas-Rhin, il semble même que l'art nouveau de l'ogive n'a jamais pu se naturaliser, et qu'au XIIIe siécle, quand elles cessèrent de cultiver l'architecture du plein cintre, elles perdirent le pouvoir d'édifier.

Il n'en fut point ainsi pour les provinces du Haut-Rhin. Là, à peu de distance de notre Champagne, des églises commencées dans le style byzantin furent achevées dans le style ogival ; le plus célebre de ces monuments amphibies est la cathédrale de Strasbourg, à propos de laquelle on fait chaque jour tant de belles phrases dénuées de sens. Si l'on en

croyait les voyageurs qui ont appris l'architecture dans les romans de nos poëtes, cet édifice serait une de ces merveilles, qui, coulées d'un seul jet par un artiste créateur, font une révolution subite dans l'histoire de l'art. Il offre, au contraire, aux regards une œuvre laborieuse, successive, essentiellement diverse, et dont les parties les plus admirées sont le produit et le signal de la décadence. Une première église, construite sous Clovis dans le même emplacement et achevée par Charlemagne, fut détruite par le feu du ciel, sous le règne de ce dernier prince en 807. Les bases de la cathédrale actuelle furent posées en 1015, par l'évêque Werner de Habsbourg; le chœur, qui remonte à l'époque de cette seconde fondation et le dôme octogone suspendu sur la croisée, sont parmi les plus riches morceaux que le style néo-grec ait produits, au XIe siècle, sur les bords du Rhin. La nef, qui est courte, comme dans toutes les constructions bâties sous l'influence byzantine, ne vit ses ogives s'élever que dans la dernière partie du XIIIe siècle. A peine elle était achevée en 1275; et c'est alors seulement que maître Ervin de Steinbach, dont on a fait une sorte d'artiste environné d'une majesté sacerdotale, entreprit la construction du portail et de la tour, que son fils et sa fille poursuivirent après lui, qu'ils laissèrent eux-mêmes inachevés, et qui ne furent menés au point où nous les voyons que dans le courant du XVe siè-

cle. Si on prend pour le plus sublime effort de l'art le pouvoir d'élever des constructions humaines jusqu'au milieu des nuages, et pour la perfection du style ogival le goût insensé des lignes verticales, on doit convenir que l'immense page dessinée par maître Ervin de Steinbach est une des plus belles choses qui soient sous le ciel. Mais il y aura toujours des esprits assez fermes pour maintenir au-dessus de ces artistes qui s'illustrent par les tours de force de la décadence, ceux qui conçoivent, dans leur simplicité mâle et féconde, les formes essentielles destinées à servir, pendant des siècles, d'aliment au génie humain.

Sur la rive droite du Rhin, dans la capitale du Brisgaw, on voit un autre édifice gothique, renommé et remarquable, mais qui ne contrarie en rien les déductions que nous poursuivons ; je veux parler de la cathédrale de Fribourg. La ville où s'élève ce monument n'existait pas avant les premières années du XIIe siècle; ce fut seulement en 1118 qu'elle fut fondée par les seigneurs du château voisin de Zœhringen, lesquels s'étaient agrandis au milieu des guerres du sacerdoce et de l'empire. L'église elle-même, commencée vers le milieu du même siècle, ne fut achevée que dans le courant du XIIIe siècle ; et encore au XIVe fit-on subir les modifications les plus graves au chœur, qui, comme l'annonce cette réparation même, devait

porter primitivement les traces de l'art byzantin. Le frontispice, couronné par une seule flèche aussi haute que celle de Strasbourg, est la seule partie de l'édifice où le style gothique règne souverainement. C'est un des beaux morceaux de la fin du XIIIe siècle.

Alors la gloire de l'art ogival se propagea dans l'Allemagne méridionale, qui mit plus d'empressement à rivaliser avec le portail de Strasbourg et avec la flèche de Fribourg, que l'Allemagne septentrionale n'en avait apporté à imiter l'exemple donné par le dôme de Cologne. Au milieu du XIVe siècle, Ulm voulut avoir aussi son temple gothique, et commença sur un plan déjà classique l'édification de la belle cathédrale où nous avons étudié, dès l'abord, les linéaments généraux de l'art dont les Allemands étaient en possession à la fin du Moyen-Age. Par la Souabe, le gothique se répandit dans le bassin du Danube, d'où il remonta plus tard vers la Saxe. Mais avant de suivre son itinéraire dans ces lointaines contrées, je veux examiner encore, dans des provinces plus rapprochées, quelques monuments peu connus, où brille en toute sa grandeur le principe du plein cintre, qui est le caractère fondamental des véritables antiquités allemandes.

XXVI

Bamberg.

Au nom de Bamberg, qui s'adoucit dans leur bouche, les Allemands sourient de bonheur et rêvent à leurs plus poétiques souvenirs. Sans doute leur imagination est flattée par l'heureuse situation de cette ville, qui, comme Wurtzbourg sa voisine, s'étend sur le penchant d'une colline verte, au bord d'une belle eau, en face d'une vaste plaine. Mais l'histoire,

qui, dans ce tranquille pays, a conservé une grande autorité sur l'esprit des hommes, achève de consacrer les antiques cités de la Franconie. Là, assez loin de cette grande voie du Rhin, où le commerce amenait tant de bruit et de changement, de vieux évêchés, dotés royalement, entretenaient une cour lettrée et une civilisation élégamment oisive. Au dernier siècle, l'évêque de Wurtzbourg descendit de la colline, où s'élevait son château féodal, pour se bâtir dans la plaine, avec les richesses accumulées par ses prédécesseurs, un palais qui ne le cède guère à Versailles pour la pompe et pour l'étendue. L'évêque de Bamberg demeura sur son sommet, où l'enchaînait un monument entouré de la vénération des peuples.

Il serait difficile de décrire l'impression que produit la vue de cette ville de Bamberg, où, sous les formes régulières des derniers siècles, persiste presque tout entière l'originalité des plans du Moyen-Age. Sur la Regnitz, qui coule au pied du coteau, et qui sépare la ville haute de la ville basse, est jeté un pont, chargé, comme au XIIIe siècle, de sa porte et de ses fortifications, orné, comme au XVIIIe, de fresques et de médaillons où les héros grecs et romains figurent avec le plus galant costume; dans la ville haute, au milieu des vergers, à côté d'un palais qui semble avoir voulu imiter les beautés modernes du Vatican, la vieille cathédrale élève

jusqu'au ciel sa vaste nef romane et ses quatre clochers aigus.

Cette église, l'une des plus importantes pour l'étude de l'ancienne architecture des Allemands, fut fondée en 1004, par Henri II, le dernier empereur de la maison de Saxe. C'est ce prince qui, ayant donné la ville de Bamberg en douaire à sa femme Cunégonde, y établit dans la même année un évêché et une cathédrale. En 1007, l'édifice était déjà fort avancé; il fut consacré en 1012, par le patriarche Jean d'Aquilée, assisté de 45 évêques. En 1020, il eut la visite du pape Benoît VIII; en 1024, il reçut la dépouille mortelle de son fondateur, et en 1040, celle de l'impératrice Cunégonde; il eut pour second évêque Suidger, comte de Maresleben et de Honburg, qui peu d'années après fut élevé à la papauté sous le nom de Clément II, et qui étant mort au bout de quelques mois fut enterré dans la cathédrale, où l'on voit encore son tombeau. En 1081, sous l'évêque Rupert, le feu prit au monument, et n'en laissa subsister que les gros murs; l'évêque saint Othon en commença la reconstruction en 1110; mais des indulgences qui furent publiées en Allemagne prouvent qu'en 1274 il fut nécessaire de faire des réparations nouvelles et très considérables. Que reste-t-il, dans l'édifice actuel, de chacune de ces époques? à laquelle appartient sa forme dominante? C'est ce qu'il sera, je crois,

facile d'établir, grâce à nos précédentes recherches, et à quelques indications positives.

Le plan actuel de la cathédrale me paraît, malgré les formes postérieures auxquelles il a donné accès, remonter jusqu'au temps de la fondation et appartenir à cette architecture encore romane qu'on faisait au commencement du XIe siècle, avec l'aide des études et des exemples du Xe. En effet, on y remarque les deux apsides opposées, la croisée attachée à l'apside occidentale, deux entrées placées sous les clochers qui accompagnent l'apside orientale; au-dedans, chaque travée du vaisseau est éclairée, comme dans les thermes antiques, par une seule fenêtre hautement percée au-dessus de deux arcades qui s'ouvrent sur les bas-côtés, et qui reposent sur des piliers carrés. Tel devait être le dessin primitif de la cathédrale de Mayence, avant que les dernières années du XIe siècle y introduisissent les coupoles dont on ne voit aucune trace dans l'église de Bamberg.

Mais si le plan originaire a été moins altéré à Bamberg qu'à Mayence, les détails des parties, quoique mieux fondus peut-être, y présentent un caractère moins ancien. L'apside orientale, au lieu de conserver la figure ronde et l'aspect austère des premiers temps, est polygonale, et élève au-dessus d'un premier entablement les cintres richement ornés par lesquels elle verse le jour à l'intérieur. Il

est vrai que le pentagone de cette apside pourrait avoir été nécessité par les conditions fondamentales du plan lui-même, dont les Allemands ont fait observer que le nombre cinq semblait être la base. Effectivement, on remarque que la nef est composée de trois travées, formant, avec les deux extrémités, cinq voûtes complètes, et qu'au-dehors les quatre tours achevées, qui flanquent les quatre angles du vaisseau, jointes à celles dont la place est marquée sur la croisée, devraient parfaire le nombre de cinq flèches.

Si on pénètre dans ce grand temple, dont le plan et toutes les formes principales appartiennent à l'art roman, on aperçoit cependant que la ligne ogivale s'y montre presque partout. L'apside occidentale, qui offre aussi la figure du pentagone, et les clochers qui l'accompagnent, sont décorés dans le style ogival; les arcades mêmes de la nef, quoique reposant sur des piliers carrés, quoique couronnées par une fenêtre cintrée, offrent la lancette aigüe de la première époque. Mais il ne saurait exister aucun doute sur l'époque où ces formes se sont introduites à Bamberg. Le biographe de saint Othon a pris soin d'avertir que c'est cet évêque qui, en 1110, a élevé dans l'apside orientale le chœur de Saint-Georges. Or ce chœur, qui a pris sans doute la place du baptistère primitif, est tout entier conçu dans le style byzantin le plus pur; et si le

plein cintre se conservait ainsi intact au commencement du XII[e] siècle, dans la seconde édification du temple, il faut affirmer hardiment que les ogives qu'on voit aux autres parties datent de la troisième construction, c'est-à-dire de l'année 1274; et dans cette conclusion nous trouvons une nouvelle preuve qui montre, d'une manière indubitable, que c'est seulement dans la seconde moitié du XIII[e] siècle que l'ogive se répandit en Allemagne.

L'apside du chœur de Saint-Georges, quoique pentagone à l'extérieur, présente à l'intérieur une configuration parfaitement ronde. Le soubassement qui supporte les fenêtres est, au-dedans, orné de trèfles qui reposent sur des colonnes riches et diverses, cannelées, rubanées, contournées, coiffées d'un double chapiteau dans le style byzantin. La crypte sur laquelle le chœur est élevé offre des colonnes octogones et des nervures rondes qui me confirment dans l'idée qu'elle a été construite, comme lui, au XII[e] siècle sur l'emplacement de l'ancien baptistère. Les deux clochers qui flanquent la face orientale paraissent appartenir, comme toutes ses autres parties, au commencement du XII[e] siècle; ils sont carrés, et ornés sur chacune de leurs faces de fenêtres comprenant, sous un même cintre, tantôt deux cintres géminés, tantôt deux trèfles accouplés, quelquefois deux lancettes de la plus antique forme, produites par la nécessité même de la construction.

L'étage le plus élevé de ces clochers, les ogives qui le décorent, la pointe qui le surmonte, sont d'une époque postérieure.

Le chœur de Saint-Pierre, placé en face de celui de Saint-Georges, à l'extrémité occidentale de la nef, est terminé par une autre apside polygonale au-dedans comme au-dehors, percée de fenêtres ogives qui sont encadrées dans des faisceaux de colonnes; les nervures, qui y sont multipliées, s'allient partout aux trèfles et aux autres ornements byzantins. Les deux clochers qui accompagnent ce chœur ressemblent beaucoup à ceux de la cathédrale de Reims; ils sont, comme eux, ornés, sur leurs quatre angles, de tourelles à jour, formées par trois étages de colonnades; le trèfle et l'ogive alternent dans les ouvertures des tourelles et des clochers. Cette partie de l'église porte évidemment la date des dernières années du XIIIe siècle. La croisée, dont les voûtes ogives rappellent le même siècle, appartient cependant, par la décoration romane de ses extrémités, à une époque antérieure. Tout le dehors des faces latérales, dessiné avec une élégante sobriété, parfaitement construit en belles pierres brunes, paraît aussi remonter au temps de la première édification.

Les arts accessoires ont laissé, dans ce bel édifice, des témoignages extrêmement précieux des premiers âges. C'est seulement dans quelques

villes privilégiées du midi de la France, à Arles et à Toulouse, qu'on peut voir des sculptures byzantines capables de rivaliser avec celles de Bamberg. Toute l'église que je viens de décrire est pleine de morceaux où l'on peut suivre les curieux progrès du ciseau chrétien. Les figures qui ornent la clôture du chœur de Saint-Georges sont évidemment les plus anciennes; et encore celles qui sont placées sur la face méridionale sont-elles antérieures à celles du côté opposé. Les premières ont des corps délicats qui montrent l'art byzantin parvenu à sa seconde époque; mais même à ce point extrême elles conservent avec une admirable fidélité, dans leurs costumes orientaux, la noble simplicité de l'ajustement antique; sur leur physionomie le type juif est fortement empreint; leur barbe aiguë imite celle des statues étrusques; leurs lèvres émues semblent laisser éclater l'enthousiaste parole de leurs cœurs. Les sculptures de la face septentrionale trahissent dans leur art, à la fois plus grossier et plus compliqué, dans leurs draperies plus affectées, non moins que dans leurs types enlaidis, une véritable ère de décadence. Enfin, les statues appliquées aux piliers auxquels s'attache la clôture du chœur, marquent le suprême jour de cette école; par un effet que j'ai partout observé et qui est digne de la plus sérieuse considération, dernier terme de la sculpture antique, elles en rap-

pellent littéralement l'origine. Je citerai parmi elles un ange qu'à sa perruque étagée, à son sourire accusé, à ses genoux infléchis, on prendrait pour une figure égnète.

A côté de ces sculptures encore antiques du XIIe siècle, on voit paraître, dans la cathédrale de Bamberg, les sculptures fines que l'art ogival façonnait déjà au XIIIe siècle, à l'imitation de la nature moderne. Celles-ci se montrent principalement à l'extérieur de l'édifice, sur trois des nombreuses portes qui y sont pratiquées. Un porche ouvert sur la face latérale du nord, soutenu par des colonnes cannelées à la manière des anciens, offre, dans ses cintres concentriques, des figures délicates semblables aux plus belles qu'il y ait dans le chœur de Saint-Georges; mais dans l'espace que ces cintres encadrent, au-dessus même de la porte, commencent à se produire les bas-reliefs du XIIIe siècle; enfin, en dehors même du porche, paraissent deux grandes figures où l'art du XIVe siècle se montre dans toute son élégance; l'une des deux, qu'on retrouve exactement la même au frontispice de la cathédrale de Strasbourg et au portail de Notre-Dame de Trèves, est douée d'une grâce merveilleuse qui brille dans ses proportions déliées, dans sa pose penchée, dans ses draperies sobres, et même, malgré le bandeau dont ses yeux sont couverts, dans sa figure exaltée par un sentiment tout religieux; c'est,

je pense, une figure de la Foi. Des deux portes pratiquées sous les clochers de l'apside orientale, la premiere est décorée de petites sculptures byzantines ; la seconde abrite, sous de riches dais, de grands personnages de l'époque ogivale, et entre autres deux statues nues d'Adam et d'Eve, qui, pour la grâce triste, approchent de ce que l'archaïsme grec a pu produire de plus délicat.

On trouve aussi dans l'intérieur de l'église de précieux restes de peintures, que M. Gœrtner a eu grand soin de conserver en restaurant cet édifice. On voit des traces de coloration dans les belles sculptures du chœur de Saint-Georges, lesquelles s'enlevaient vivement sur des fonds d'or, au milieu de leurs compartiments cintrés. La clôture du chœur de Saint-Pierre porte dans ses tréfles, au lieu de reliefs, des figures peintes, dont le style est si large et si antique, malgré sa rigidité, que je n'oserais décider si elles ont été exécutées au XIIIe siècle ou au XVIe. Les voûtes du même chœur ont retenu des ornements peints, dont les tons bruns et roses, et les entrelacs moresques accusent franchement le goût oriental. L'arc qui sépare ces voûtes de celles de la nef, et qu'on ne peut faire remonter au-delà des dernières années du XIIIe siècle, est couvert de figures où l'antique style grec subsiste, sinon dans toute son élégance, au moins dans toute sa force; c'est le dernier terme de cette belle

peinture linéaire dont les vases étrusques passent pour offrir les plus anciens témoignages. Ce n'est pas la première fois que l'antiquité m'apparait vivante encore presque à la veille du siècle qui a prétendu la tirer, après mille ans, du tombeau. Dans toutes les directions qu'embrasse le développement de l'esprit humain, elle avait conservé son empire presque absolu jusque dans le XIIe siècle; au XIIIe elle fut un instant vaincue par le mouvement qui enfanta du même coup les langues modernes et l'art ogival; mais déjà au XVe elle avait repris toute son autorité en Italie, et elle était sur le point de s'imposer à l'Europe entière plus fortement que jamais. La cathédrale de Bamberg, si curieuse à tant d'autres égards, si grande et si belle en elle-même, me semble se relever et s'embellir encore par cette éclatante démonstration de la solidarité ininterrompue du génie antique et du génie moderne.

XXVII

Gelnhausen.

Entre Francfort et Fulde, aux confins de la Franconie et de la Wétéravie, les voyageurs traversent la petite ville de Gelnhausen, sans soupçonner qu'elle possède un des monuments les plus importants de l'Allemagne. La Rinz, qui va se jeter dans le Mein à quelques lieues de là, coule au pied du coteau sur lequel l'église byzantine s'é-

lève du milieu des maisons et des remparts de la cité. Dans une île de la rivière, sont entassées de vastes ruines, sur lesquelles les paysans ont bâti tout un village, et qui vont nous permettre de marquer avec une précision nouvelle le caractère de l'ancienne architecture allemande.

Ces ruines, imposantes par leur beauté autant que par leur étendue, sont les débris d'un palais que l'empereur Frédéric Barberousse avait érigé au milieu du XII[e] siècle, et, selon toute probabilité, dans les premières années de son règne. Le charme d'une vallée agreste, et, s'il faut en croire les traditions indigènes, l'attrait d'une dame du lieu, déterminèrent le magnifique empereur à bâtir cette demeure. Le chanoine de Freising, qui a continué la chronique commencée par l'illustre évêque Othon, nous donne d'un palais de Barberousse une description qui ne saurait s'appliquer qu'à celui-ci. « Il l'a » fait construire, dit-il, en pierres rouges, et l'a » orné avec prodigalité. En effet, d'une part, il l'a » environné d'un rempart très solide ; de l'autre, » dans les eaux qui l'entourent comme d'un lac, » il a ménagé un vivier qui contient toute espèce de » poissons et d'animaux, pour le plaisir de la vue » et du goût ; il y a aussi un jardin contigu qui » nourrit une foule de cerfs et de chevreuils. La » magnificence royale et l'abondance incroyable de » toutes choses disent assez ce qu'on y a dépensé. »

Quoiqu'il semble qu'en donnant ces détails le chroniqueur se soit plus souvenu des repas qu'on faisait à Gelnhausen que des formes que l'art y avait prises, cependant on retrouve dans son récit les traits principaux du monument impérial.

La pierre rouge a servi à bâtir presque tous les édifices qui ont été élevés en Allemagne, entre le XIe siècle et le XIIIe. Dans la cathédrale de Mayence, on la voit employée partout, excepté à l'apside du Xe siècle qui est en pierre noire; elle se fait remarquer dans la plupart des cathédrales byzantines du Rhin; elle se rencontre encore dans les cathédrales de Fribourg en Brisgaw et de Bâle, qui sont postérieures; elle persista même dans le château que les comtes palatins érigèrent sur la montagne de Heidelberg, et dont les ruines sont le plus considérable témoignage de la Renaissance allemande. Je ne serais pas éloigné de croire qu'elle était destinée à rivaliser avec la chaude couleur de la brique dont sont formés les monuments romains. A Gelnhausen, la pierre rouge est disposée par assises énormes, avec ces bossages bruts, entourés de rainures polies, que les Toscans empruntèrent aux Latins.

Le mur d'enceinte, qui suit la forme irrégulièrement circulaire de l'île, est entièrement fermé à l'orient, où la rivière se partage à ses pieds en deux fossés naturels qui pressent les deux flancs du château; c'est sans doute à l'extrémité occidentale de

l'île qu'avaient été pratiquées la piscine et les volières dont le biographe veut parler. Le parc devait occuper la place des prairies qui sont au-delà du fossé méridional.

Au-dedans de l'enceinte, on distingue encore clairement, à l'angle sud-ouest, une grande tour carrée, signe de suzeraineté, lieu d'observation; au nord de la tour, une chapelle suspendue sur une double voie, et surmontée d'un misérable toit moderne; sur le flanc septentrional de la cour que la chapelle borne au couchant, une immense salle impériale qui, quoique toute démantelée et tout ouverte, offre encore les traces très apparentes d'une grande magnificence. Dans ces trois morceaux, qui sont peut-être les restes les plus curieux de l'architecture civile du Moyen-Age, le plein cintre règne partout sans altération, et le style byzantin, auquel il emprunte ses ornements, se déploie avec tout l'appareil de sa richesse et de sa force.

La tour et la chapelle, placées sur le même plan, marquaient sans doute, au couchant, l'extrémité des constructions. Des deux voies pratiquées sous la chapelle, une seule est ouverte, et servait probablement tout à la fois de porte et de vestibule aux parties intérieures du château; l'autre est fermée, et, comme l'indique son nom de *messthor*, était sans doute un abri réservé aux marchands qui venaient vendre à la cour. Les pilastres qui soutiennent les

arcs des voûtes de ces deux parties, romains par la base, ont de doubles chapiteaux byzantins, parfaitement appropriés au poids qu'ils supportent. La chapelle, qui est érigée au premier étage, et dont il serait difficile de restituer l'escalier, n'a pas conservé sa forme première; indépendamment de la méchante couverture qui lui a été donnée dans des temps rapprochés, elle a été presque tout entière remaniée plus anciennement. On voit encore en dehors les vestiges des grands arcs de ses fenêtres primitives, qui devaient répéter, au levant et au couchant, les deux ouvertures énergiques du rez de-chaussée. Au lieu des deux fortes fenêtres du plan originaire, chacune des deux faces porte aujourd'hui trois petites fenêtres allongées. L'intérieur de la chapelle n'a guère été plus respecté que l'extérieur. Les murs latéraux, composés de trois compartiments cintrés que séparent des pilastres, et qui sont tout-à-fait semblables aux anciennes constructions romaines, subsistent seuls pour indiquer que les voûtes qu'ils soutenaient retombaient au milieu de cette salle, sur des colonnes qui la partageaient en deux parties égales et pareilles à celles de l'étage inférieur. Ces chapelles, partagées par un rang de colonnes, se rapportent à la plus haute antiquité chrétienne, dont les traditions subsistaient ainsi en Allemagne encore intactes au milieu du XIIe siècle.

La grande salle impériale, qui occupe la face septentrionale de la cour intérieure, est la partie la plus intéressante, et heureusement la mieux conservée du château. Élevée à une assez grande hauteur au-dessus du niveau de la cour, elle était sans doute ornée d'un perron dont on n'aperçoit plus la trace, mais dont la nécessité est indiquée par les vestiges incontestables du plancher; elle est tournée vers le midi, sur lequel s'ouvrent les riches arcades qui lui distribuaient la lumière, et la porte, encore plus magnifique, qui, placée en face du trône, devait servir aux cérémonies. Les arcades n'avaient, je le crois bien, aucune garniture propre à séparer l'air du dedans de celui du dehors; par une conformité nouvelle avec les édifices antiques, elles laissaient le jour s'introduire librement à travers leurs colonnades; mais au lieu d'être fermées, comme chez les Latins, par un seul rang de hautes colonnes toscanes, elles offrent deux rangs de fortes colonnettes recevant les retombées des cintres romains sur leurs doubles chapiteaux, ciselés et accouplés dans le style énergique et pompeux de Byzance. La grande porte, qui divise ces colonnades orientales en deux parties égales, et qui, élevant sa tête au niveau de leurs cintres, abaisse son seuil bien au-dessous du niveau de leurs socles, est couronnée par un superbe trèfle moresque qui met le comble à l'éclatante parure de cette face. Au-dedans, vis-à-vis de la porte,

sur le mur opposé aux colonnades, deux belles colonnes rubanées, flanquées de deux tabliers en pierre curieusement ciselés, soutiennent une console qui portait probablement le dais du trône. Le trône était placé entre les deux colonnes et adossé à une tenture; les deux tabliers de pierre dispensaient sans doute de tendre le mur derrière les siéges des deux principaux dignitaires qui assistaient l'empereur. Cette admirable salle nous montre, parvenu à son dernier degré de transformation, le plan des basiliques dans lesquelles les empereurs romains tenaient autrefois leurs audiences; sans s'y altérer, le plein cintre s'y est revêtu de tout le prestige de l'ornementation byzantine. L'appareil de la maçonnerie, la ligne fondamentale de la construction, appartiennent encore à la tradition latine; la disposition, les proportions, les sculptures se rattachent à l'école grecque. Deux bas-reliefs qu'on aperçoit dans la cour contrastent par leur grossièreté avec la perfection des ciselures; on y voit une main habituée à sculpter avec une merveilleuse finesse toutes sortes de fantaisies architectoniques, devenir impropre à tailler une ressemblance de la figure humaine. L'un de ces deux morceaux, autant qu'on peut en juger, représente un lion mettant la patte sur un agneau; l'autre, l'empereur qui brandit l'épée de la main droite et tient la croix de la gauche, tandis que

deux hommes, vêtus à l'orientale, se prosternent devant lui.

L'église qui s'élève au penchant de la colline de Gelnhausen offre un modèle curieux et authentique de la suprême époque de l'art byzantin. On lit sur les plus anciennes parties de ses murs, qui étaient comme les pages de la chronique de la ville, cette inscription : ANNO DOMINI M.CCLXXIII FACTUS EST TERRÆ MOTUS, et cette autre : ANNO DOMINI M.CCC, AUDITA SUNT TONITRUS ET VIS FULGURIS. Ce tremblement de terre de 1273, ces coups de tonnerre de 1300, se rapportent sans doute au temps de la construction de l'édifice, qui serait ainsi postérieur d'un siècle au palais de Frédéric Barberousse. Le plan du monument, assez semblable à celui des Saints Apôtres de Cologne, présente cependant, en ses détails, des lignes plus complexes. La tour qui est placée au bas de la nef, sur le frontispice, est carrée; mais la flèche qui s'élève sur le dôme est octogone, et ornée, sur chacune de ses huit faces, de trois trèfles inscrits dans un cintre; l'apside principale est pentagone, décorée, comme à Zinzig, de cinq petits frontons qui se rattachent à un comble commun; deux apsides accessoires, qui accompagnent la plus grande, et qui sont attachées aux deux travées de la croisée, sont surmontées de flèches très minces et très aiguës, qui suivent la forme octogone de leur base.

L'abondance des trefles et des roses semés dans les parties les plus anciennes de l'extérieur, les ogives survenues dans quelques parties qui semblent avoir été ajoutées presque immédiatement aux premières, montrent assez que cette construction est une des dernières où le principe byzantin ait été appliqué.

Au-dedans on retrouve le même caractère : tandis que le plein cintre règne dans les formes originaires des apsides accessoires et de quelques fenêtres, le trèfle est employé presque partout dans les ornementations, et l'ogive dans les élancements des voûtes et des arcades. La grande apside du chœur est décorée de deux étages de trèfles, surmontés par de grandes fenêtres latines tendant à l'ogive, que couronne un diadème de roses, soutenu par de fines arcatures. Le jubé, qui peut être considéré comme le développement extrême des clôtures basses pratiquées primitivement au tour du chœur par les Byzantins, offre ici un singulier mélange de pleins cintres et d'ogives. Il y faut remarquer, ainsi que dans le chœur au milieu des ornements empruntés au genre purement symbolique, les chapiteaux des colonnes, où le feuillage naturel de l'art ogival commence à s'épanouir. Tous ces signes autorisent à placer à la fin du XIIe siècle la grande édification de ce monument byzantin.

Les sculptures y sont en grand nombre et y présentent le plus haut intérêt. Fidèles, pour la plus part, au style oriental, elles semblent flotter entre les souvenirs de l'art égyptien et ceux de l'art éginétique; l'énergie terrible du sentiment s'y joint à une rare finesse d'exécution; et tandis qu'on admire le costume antique qui jette sur leurs flancs ses plis presque intacts encore, on voit leurs yeux, oublieux de toutes les proportions, s'ouvrir démesurément comme pour se mieux pénétrer de la lumière nouvelle. Les figures les plus remarquables sont celles qui sont placées au-dessus des portes latérales de la croisée. Elles représentent, d'une part, au milieu des anges et des disciples, le Christ crucifié avec la robe byzantine; de l'autre, entourée de saintes, la Vierge assise et portant l'enfant qui tient déjà le livre et les deux doigts levés. Une porte plus vieille encore, encastrée dans un côté moderne de la nef, est ornée d'un bas-relief où l'on trouve le plus ancien style oriental, celui du fameux tryptique du baptême de Clovis, et d'un autre tryptique du musée de Berlin qui représente la résurrection de Lazare. Le Christ qui est sculpté sur cette porte, parmi les saints et les évêques, est un des plus beaux modèles de la grande figure divine qui a présidé aux destinées de l'art pendant la première époque du Moyen-Age. Les sculptures qui parent à l'intérieur la galerie du

jubé appartiennent au contraire, par leur air naturel, à l'école ogivale qui a déterminé la seconde époque; elles représentent d'un côté les habitants du ciel, de l'autre les victimes de l'enfer, et parmi celles-ci la tête de saint Louis, soit que le hasard seul ait amené cette ressemblance, soit qu'un motif politique ait conduit le ciseau de l'artiste.

XXVIII

Nuremberg.

Après avoir étudié le principe de l'art tudesque dans les pays où régnaient les princes de l'Église et ceux de la féodalité, il est temps d'examiner quelle fortune il eut dans les contrées où la bourgeoisie établit sa domination. Entre toutes les villes libres qui formaient, en Allemagne, autant de républiques indépendantes sous la protection de l'em-

pereur, Nuremberg a toujours passé pour une des plus importantes et des plus industrieuses. De nos jours, son nom est devenu plus célèbre parmi les artistes qu'il ne l'a jamais été parmi les marchands du Moyen-Age; et en approchant de ses murs, je croyais, sur la foi commune, que j'allais pénétrer dans le sanctuaire le plus pur et le plus respecté de l'art chrétien. Les brumes qui rampaient doucement entre la terre et le ciel, les plaines de la Franconie vastes, vertes, coupées de loin en loin par des collines élégantes, les tours imposantes dont on découvrait le faîte, les pointes nombreuses des flèches, les angles aigus et pressés des toits ajoutaient à l'effet des récits que j'avais entendus; et doutant déjà des conclusions que j'avais tirées jusqu'alors de l'examen des monuments de l'Allemagne, je me figurais que l'architecture ogivale allait m'offrir, dans une vieille cité germanique, ses plus anciens et ses plus beaux chefs-d'œuvre. Mais, quelque envie que j'eusse de me trouver en défaut, je me vis bientôt forcé, non sans quelque désappointement, de persévérer dans toutes les idées que je m'étais faites jusqu'alors de l'élément original de l'art allemand.

La ville entière est comme un seul monument édifié d'âge en âge, et qui, pour être bien compris, veut être étudié dans l'ordre où il a été construit. Elle dut ses commencements au château qui la pro-

tège aujourd'hui du côté du nord, et qui, assis sur de hautes roches taillées à pic, fut certainement, dans le principe, une forteresse importante entre les mains des premiers gouvernements réguliers établis au milieu des forêts de l'Allemagne. Au pied de ce château, quelques maisons s'abritèrent d'abord; puis les constructions s'étendirent jusqu'au bord de la Pegnitz, tout autour de la paroisse de Saint-Sébald, centre de la vieille ville; puis elles passèrent la rivière pour s'étaler sur le coteau voisin, et former une ville nouvelle au centre de laquelle on bâtit la paroisse de Saint-Laurent, en ayant soin de répéter fidèlement les porches, la nef, le chœur, les clochers de Saint-Sébald, de manière à assimiler autant que possible les deux villes jumelles. Ce travail n'était achevé qu'au XVIe siècle, qui jeta autour de la cité une enceinte gigantesque de remparts, de tours rondes, de bastions, conservant encore, à la dernière époque, le caractère sphérique et vigoureux des constructions toutes romaines de la première.

Le château, par où je commencerai, ne paraît pas remonter au-delà du Xe siècle; il fut, à ce qu'on pense, fondé en 913 par Conrad Ier, le dernier empereur du sang de Charlemagne, celui dont le règne vit la féodalité allemande s'établir définitivement, et dont la mort livra le sceptre à la maison de Saxe. Ce prince a-t-il remué les immenses assises de pierre

dont sont encore formés les gros murs du château, et qui semblent rivaliser de force et d'énormité avec les roches vives sur lesquelles elles s'appuient? Ce sont en quelque sorte les œuvres cyclopéennes du Moyen-Age; le caractere romain qu'on y voit empreint s'est répandu de là jusque dans les constructions des derniers temps.

De l'époque même de la fondation doit dater la chapelle actuelle du château. Elle a la forme carrée des premières églises que les Grecs construisirent sur le modele des sanctuaires païens : quatre colonnes tres hautes, placées au milieu de cette salle, la divisent en trois travées égales, et soutiennent les retombées de neuf voûtes sans nervures; le chœur, placé à l'extrémité du plan de la chapelle fait, hors de lui, une saillie carrée, égale à l'espace qui se trouve compris entre les quatre colonnes; une tribune assez irrégulière, supportée par deux énormes piliers, s'ouvre sur les appartements intérieurs, en face du chœur. On m'a assuré qu'il y avait en Allemagne une église toute semblable, située sur les frontieres de Bohême, dans cette petite ville d'Egra, où Charles Quint et plus tard Wallenstein posèrent leur camp. A Nuremberg même on en voit une autre dans laquelle on a adapté, à la fin du XIVe siècle, l'ogive à la forme grecque; celle-ci fut construite sous l'invocation de Notre-Dame, sur la place du Marché, en 1361, pendant le règne

de l'empereur Charles IV, par les frères Schonhofer, deux illustres artistes de la ville. A la fin du xve siècle elle a été décorée par Adam Kraft d'une charmante petite tour sculptée, qui forme actuellement son frontispice, et de plusieurs hauts-reliefs répandus au-dedans et au-dehors. Ce monument, moitié grec et moitié gothique, est une des plus charmantes singularités d'un lieu où elles abondent.

Frédéric Barberousse donna une grande étendue à l'ancien château, qui, après avoir long-temps abrité les empereurs saxons, ne suffisait plus aux goûts fastueux d'un Hohenstaufen; mais on ne saurait distinguer dans les constructions présentes celles qui datent de ce prince. Les appartements n'offrent aucun renseignement curieux sur l'architecture des siècles passés, au-dehors ils présentent une masse irrégulière où sont irrégulièrement percées des fenêtres ordinaires; au-dedans on trouve quelques vieilles peintures byzantines et gothiques. La vue qu'on a du haut de ces salles est leur plus bel ornement; elle s'étend au midi, par-dessus les toits et les tours de la ville, sur une immense plaine semée de petits bois de pins.

En descendant de ce château, où l'art du Moyen-Age se confond avec les anciennes formes romaines et grecques, il se faut arrêter à la paroisse de Saint-Sébald. C'est une petite église dans laquelle on remarque les traces de deux époques bien di-

verses de construction. A la première époque appartiennent la nef et l'apside destinée au baptistère; toutes deux sont bâties dans le style byzantin; mais les archéologues du pays, qui les disent filles de la belle cathédrale de Bamberg, mériteraient qu'on les condamnât à porter pendant toute leur vie le poids des lourds piliers qui en soutiennent les voûtes. Étroite, courte, barbare, chargée plutôt qu'ornée de tribunes dont le cintre est grossièrement coupé en deux ogives basses et informes, la nef semble être un vivant témoignage du peu de succès avec lequel la bourgeoisie du Moyen-Age s'efforçait d'imiter les constructions de l'aristocratie. Cette partie de l'église, qu'on ne saurait faire remonter au-delà du XII[e] siecle, aboutit à un chœur qui date de la fin du XV[e] siècle; là on trouve l'excès contraire à celui qui déparait la nef; l'ogive, tout-à-l'heure, opprimée par la barbarie, est, maintenant, deformée par la décadence; les tribunes, qui là-bas avaient le tort d'offrir un aspect sauvage, ont ici celui de disparaître. Les piliers s'élèvent, isolés, du pavé au faîte, décorés seulement, sur les arêtes de leurs moulures évidées, par des nervures qui se prolongent jusque dans la voûte et qui s'y enlacent comme les mailles d'un lourd réseau de pierre; les bas-côtés deviennent aussi hauts que le sanctuaire qu'ils entourent, et une seule fenêtre ogive en mesure toute la hauteur. C'est cette extrémité de l'art

ogival qu'on prend en Allemagne pour sa plus pure fleur.

La décoration que les artistes du XVIe siècle ont faite à ce monument en est sans contredit la partie la plus remarquable. Les reliefs d'Adam Kraft, le fameux tombeau de saint Sébald par Pierre Vischer, sont des morceaux dignes d'admiration; mais je ne m'y arrêterai point encore, et, selon ma coutume, avant d'examiner les productions des arts accessoires, je vais continuer à chercher dans les ouvrages de l'architecture le caractère du principe fondamental de l'art allemand.

Le château marque l'origine de la ville; l'église de Saint-Sébald, le commencement de sa liberté; l'église de Saint-Laurent, le développement de sa richesse. A la fin du XIIIe siècle, en 1278, lorsque la bourgeoisie de Nuremberg jetait les fondements de ce dernier édifice, elle arrivait rapidement au comble de sa prospérité; et comme le style ogival s'introduisait vers le même temps au-delà du Rhin, elle voulut associer sa jeune fortune à cet art naissant; cependant, fidèle à ses premiers souvenirs, elle répéta, autant que possible, dans la paroisse nouvelle, le plan et les dispositions principales de l'ancienne. La nef de Saint-Laurent affecta la forme ogivale; mais, par son étroitesse, par l'abaissement des bas-côtés, par la gravité des petites fenêtres qui surmontent les arcades, elle conserva

un aspect austère qui, de Saint-Sébald, semble imiter le style pesant. Les deux flèches qui accompagnent le portail furent faites égales en hauteur et pareilles en apparence à celles de Saint-Sébald, l'une en métal vert natté d'or, l'autre en métal blanc; enfin le chœur construit, à la fin du xv[e] siècle, sans doute pour la seconde fois, fut fait, comme celui de Saint-Sébald, plus large que la nef, aussi élevé dans les bas-côtés que dans le sanctuaire, et soutenu par des piliers isolés dont les nervures s'entrelacent dans la voûte en caissons gothiques. Le frontispice est la partie dans laquelle les deux monuments diffèrent le plus; car, au lieu de l'apside close que présente Saint-Sébald, on voit à Saint-Laurent un beau portail dans le style ogival. Une seule entrée y est percée sous une grande ogive dont les zones supérieures sont remplies de sculptures. La rose qui surmonte la porte a des ornements composés de fenêtres ogives géminées qui se succèdent en sens inverse, et qui sont encore mêlées de petites roses. Les deux tours qui encadrent la porte sont carrées, percées de rares fenêtres, et décorées, dans leur extrémité, d'une sorte de treillage de pierre, qu'on rencontre souvent en Allemagne, et notamment à l'église de Saint-Étienne, bâtie à Bamberg à la fin du Moyen-Age. La complication de ces ornements, de ceux de la rose, de ceux de la voûte du chœur, offre je ne sais quelle physionomie à la fois riche et lourde qui

marque les derniers progrès des Allemands dans la carrière des arts. Je vous montrerai plus tard le même caractère dans les morceaux dont la sculpture a enrichi l'église Saint-Laurent, dans le célèbre tabernacle d'Adam Kraft, dans le pendentif de Veit Stofs, dans les figures anonymes du portail.

Les deux villes groupées autour des deux paroisses principales, sur deux collines opposées que séparent les branches divisées de la Pegnitz, durent avoir deux enceintes particulières dont on reconnaît encore la place en jetant les yeux sur une carte de la cité actuelle, et que le rempart du xvie siècle a toutes deux enfermées dans ses vastes flancs. Dans la première enceinte, au nord de la Pegnitz, était la ville du xiie siècle ; dans la seconde, au midi de la rivière, était la ville du xiiie siècle. La première devrait présenter surtout des maisons byzantines, la seconde des habitations gothiques, si Nuremberg avait eu, comme on dit, la fortune d'inscrire dans ses monuments les grands principes qui ont présidé au développement de l'architecture du Moyen-Age. Mais il faut singulièrement se défier des mensonges de l'admiration vulgaire. La ville a sans doute une physionomie curieuse et peut-être unique; elle semble avoir été construite au hasard par le génie peu régulier de la bourgeoisie; les maisons n'observent aucun alignement, et, outre les saillies que chacune d'elles pro-

jette sur la rue, elles font toutes des saillies les unes sur les autres, de manière à se distinguer entre elles et à se rendre indépendantes autant qu'il est possible. La pente continuelle du terrain, l'embranchement incessant des rues qui se coupent sous les angles les plus variés, les bras divers de la Pegnitz, qui vont sans cesse en se séparant et en se rejoignant d'une manière inattendue, les avances originales que les maisons font dans l'eau, les pignons bizarres qu'elles élèvent à la rencontre des rues, les encoignures (*ecke*) qui pendent sur les façades, les immenses toits rouges, percés de plusieurs étages de lucarnes, offrent sans doute un aspect original et imprévu qui contraste fortement avec toutes les capitales de l'Allemagne, tirées au cordeau par les princes du dernier siecle. Mais dans tout ce désordre piquant, on ne rencontre pas une maison qui date du XIV[e] siècle, et à peine en trouve-t-on quelques unes qui ont gardé la façade du XV[e]. Il y a certainement plus de vieilles demeures à Metz et à Beauvais que dans la ville impériale de la Franconie. Sur tous les pignons qui la décorent je n'ai pas distingué une seule ogive; les plus anciennes habitations ont des fenêtres carrées et encadrées de filets; il n'en est guère que deux qui aient conservé des créneaux et quelques ouvertures ogivales; l'une des deux, située en face de Saint-Laurent, est la demeure des comtes de Nas-

sau, et semble indiquer que les créneaux et les ogives étaient, même dans cette ville industrieuse, une sorte de marque réservée à l'aristocratie.

Si les lignes caractéristiques de l'art du Moyen-Age ont été effacées à Nuremberg, il faut reconnaître que les habitudes générales de cette grande et curieuse époque y sont encore clairement indiquées dans les édifices. La maison du peuple s'y montre, comme dans le vieux temps, faite de bois, et portant devant chaque étage, sous la vaste protection du toit commun, ses grands balcons couverts, espèce d'avant-scène du foyer domestique. Ce sont ces commodes balcons que le riche a remplacés par les encoignures saillantes, dans lesquelles les femmes accomplissent agréablement leurs travaux, tout à la fois suspendues en dehors de la maison, et renfermées cependant en son sein. L'appareil de l'existence privée se traduit avec cette naïveté dans toutes les parties de la façade, et fournit à l'art les motifs les plus variés et les plus charmants : au rez-de-chaussée, la porte d'entrée, une fenêtre haute qui éclaire le vestibule sans le trahir, une porte basse pour le service des parties inférieures ; au premier étage, l'appartement commun, qu'on reconnaît à son encoignure saillante, ayant trois points de vue différents ; aux etages supérieurs, les pièces destinées à l'usage de chacun ; dans le toit, la lucarne maîtresse, dont la grue, curieusement sculptée, est

le signe de la propriété agricole dont elle attend les produits. On peut juger de l'ancienne prospérité de la ville par le grand nombre des étages et des fenêtres ; on sent qu'il y a eu là autrefois, comme aujourd'hui dans nos capitales, un énorme entassement d'individus. Cependant nulle part de palais ; les plus importantes habitations ne sont encore que des maisons de marchands ; mais ces marchands du Moyen-Age ne devaient point ressembler à ceux de notre époque. L'absence de boutiques qu'on observe ordinairement dans leurs demeures ferait croire qu'ils n'exposaient point tant leurs marchandises aux regards ; artistes, artisans, négociants travaillaient dans leurs encoignures, et les enseignes dont la sculpture décorait leurs portes, et qui avaient ainsi une nécessité, étaient toute la montre qu'ils faisaient. De la sorte ces bourgeois élevaient leurs édifices privés, où la pierre remplaçait peu à peu le bois, où les étages s'élevaient et les toits s'agrandissaient insensiblement, mais où se témoignait un dédain à peu près égal pour le plein cintre des anciens édifices religieux, et pour l'ogive des bâtiments plus modernes de la féodalité.

Lorsque la Renaissance survint, elle ne rencontra point parmi eux un meilleur accueil que celui qu'y avaient reçu les formes précédentes de l'art. Il ne se présenta pas un homme capable de faire dans l'architecture privée la révolution qu'Albrecht Duerer

accomplit dans la peinture, et Pierre Vischer dans la sculpture. Les maisons du XVIe siècle, qui sont les plus nombreuses à Nuremberg, se distinguent par le plein cintre, qui remplace le carré des anciennes fenêtres. Basse, lourde, mal formée dans la plupart des édifices, cette courbe n'atteint quelque élégance que dans certaines maisons où l'on trouve aussi par intervalles des fenêtres carrées surmontées de frontons grecs. Mais ces constructions mêmes n'ont point su s'élever jusqu'au sentiment des ordres; les plus somptueuses ont adopté la colonne, sans pouvoir lui donner ni proportions, ni chapiteaux; elles la font monter d'un seul jet du sol jusqu'au faîte, et la mettent au hasard dans les pignons à la place des dentelures capricieuses de l'époque antérieure. On dirait que ce n'est qu'à la fin du XVIIe siècle que les architectes nurembergeois sont parvenus à comprendre le rhythme des ordres antiques; mais ils l'abordent au moment de sa décadence, et font leur renaissance à l'époque du Borromini et dans son style exécrable. Alors fut élevé, avec toute la pesanteur du génie local, l'hôtel-de-ville de Nuremberg; et c'est encore plus tard, au milieu du XVIIIe siècle, que furent dessinées, avec toutes les rocailles du temps de la Pompadour, la plupart de ces encoignures où nous voyions tout-à-l'heure un signe des constructions sincères du Moyen-Age. Les intérieurs ne démentent en rien ce que les dehors

annoncent. Les plus vieilles boiseries datent du XVIe siècle, et ce n'est que dans celles du XVIIe qu'on voit apparaître le sentiment des proportions et du rhythme. Les habitants de cette ville, dont l'architecture toute d'aventure et de naïveté n'a pu s'assujettir à aucun des principes généraux adoptés par les artistes chrétiens, sont cependant possédés d'une manie furieuse qui leur fait regarder la ligne ogivale comme l'élément de leur art national. Depuis quelques années, ils sèment les ogives dans leur façades, et en mettent jusque dans les lucarnes de leurs toits; de telle sorte que, dans dix ans, si vous traversiez Nuremberg, vous pourriez bien y voir l'ogive partout, et m'accuser d'avoir surpris votre bonne foi.

Mais qu'ai-je besoin de m'appliquer à vous décrire cette cité? Souvent vous en avez eu sous les yeux une image fidèle dans ces jouets qu'on met entre les mains des enfants et avec lesquels ils construisent une ville au gré de leurs caprices. Regardez, dans leurs jeux, ces maisons dont les faces sont peintes en jaune, les fenêtres en vert, le toit en rouge, dont les petites masses cubiques sont toutes indépendantes les unes des autres; de jeunes mains en tracent les alignements d'une manière assez gauche, et les entourent d'un rideau de pins à la chevelure courte et crépue. Ce sont les fabriques mêmes de Nuremberg qui répandent en tous

lieux cette imitation de ses demeures et de sa campagne. Peut-être pourrait-on en montrer un modèle encore plus exact dans ces morceaux de bois qu'un pâtre industrieux sculpte avec un couteau grossier, tout en surveillant son troupeau, et au moyen desquels il parvient à produire quelque chef-d'œuvre où manque le sentiment de l'art, mais où l'artifice et la délicatesse sont poussés au suprême degré. Ainsi est façonnée sans règle, ainsi est ornée avec une subtilité ingénieuse, la perle de la Franconie. Si le goût de l'architecture y fait défaut, la passion du relief y éclate; à tout instant le regard joue sur des profils curieux, qui semblent avoir été découpés par le ciseau; les places, les carrefours, les ponts, les maisons, tout a reçu je ne sais quelles inflexions diverses et originales, et une multitude de statues gothiques vous salue au passage du haut des balcons.

L'orfévrerie, et tous les arts qui consistent, comme elle, à modeler de riches saillies, ont fait au Moyen-Age la gloire de Nuremberg et lui ont donné sa parure. La belle fontaine (*Schœn Brunnen*) qui orne la place du Marché, construite de 1355 à 1361 par George Ruprecht et Sébald Schonhofer, nous donne une idée de la perfection à laquelle la joaillerie avait pu parvenir dans cette ville au milieu du XIVᵉ siècle. C'est une grande pointe gothique, dont les ogives sont ornées des statuettes des

sept électeurs et des héros de l'ancienne Germanie; parmi ces figures il en est de remarquables par leur air de sombre et jeune énergie; les légères découpures dans lesquelles elles sont encadrées sont aussi du travail le plus minutieux : seulement on ne voit pas en quoi la forme générale à laquelle tous ces détails sont assujettis convient plus à une fontaine qu'à un tombeau. Les sculptures qui ornent la façade de l'église de Saint-Laurent ont conservé plus fidèlement encore, à ce qu'il semble, le caractère de l'école primitive de Nuremberg; elles n'ont pas la grande élégance de nos gothiques; elles se contournent en affectant les mouvements de la nature, et offrent un aspect grave et mystérieux dont les têtes peintes par Albrecht Duerer semblent avoir atteint l'idéal.

Adam Kraft marque le second âge de la sculpture nurembergeoise; il s'approche de la nature avec plus de vérité que ses prédécesseurs, avec moins de science que ceux qui lui succéderont, en sorte que son talent est caractérisé par une espèce de grâce bourgeoise un peu épaisse, où le sentiment supplée à l'esprit. Ce bon homme, à la large figure, au front triste, commença sans doute par sculpter des triptyques de bois doré comme on en voit en grand nombre dans les églises de sa ville; on montre encore des enseignes dues à son ciseau. On remarque sur les murs extérieurs de Saint-

Sébald quelques bons ouvrages de sa main, et entre autres une grande passion de l'année 1492, dont les figures heureusement groupées sont douées d'expressions touchantes. Un patricien de Nuremberg, Martin Kœtzel, ayant fait le voyage de la Terre-Sainte pour estimer la distance qu'il y avait de la maison de Pilate au Golgotha, mesura, au retour, une distance pareille à partir de sa maison jusqu'au cimetière de Saint-Jean, et sur cette voie fit exécuter par Adam Kraft des stations dont quelques unes ont conservé un caractère particulièrement naïf et tendre. L'œuvre la plus admirée que cet artiste ait exécutée dans sa ville est un morceau qu'on appelle la Maison Sacramentelle ou le Tabernacle de Saint-Laurent. Déjà je vous ai décrit le tabernacle dont la même main a orné la cathédrale d'Ulm; dans celui-ci, qui me paraît plus ancien, le sculpteur est demeuré plus fidèle à la tradition des pures lignes gothiques; dans le monument de Nuremberg, qui date de 1506, il semble avoir voulu épuiser toutes les richesses que l'imitation des formes naturelles a permis d'accumuler dans les dernières productions de l'époque ogivale. En effet, adossé à un pilier du chœur, le Tabernacle de Saint-Laurent ressemble moins à une œuvre d'art qu'à une plante grimpante qui aurait sa racine dans le parvis, et qui, rencontrant un appui, s'élancerait jusqu'à la voûte en dessinant dans son essor les

figures les plus capricieuses. Cependant, en y regardant fort attentivement, on finit par découvrir un plan fixe à travers le luxe de cette parure désordonnée; alors on distingue d'abord une galerie à jour supportée par trois grosses figures agenouillées, dont l'une passe pour être le portrait de l'auteur lui-même; au-dessus de la galerie, le tabernacle carré avec quatre saints aux angles; au-dessus du tabernacle, qui forme comme le rez-de-chaussée, une espèce d'entre-sol composé de petites sculptures disposées en trois tableaux de façon à représenter des scènes de la Passion; puis un premier étage composé de tiges végétales recourbées, embrouillées, entortillées de toutes les manieres, qui supportent la foule des Juifs assemblée devant le Christ, au pied du tribunal de Pilate; puis un second étage plus simple où Jésus crucifié est entouré de la Vierge, de Madeleine et de saint Jean; enfin un troisieme étage, portant une figure seule, couverte par une pointe qui s'enroule en forme de crosse sous la nervure de la voûte. Tout ce monument est comme une grande pièce d'orfévrerie allemande, façonnée avec un goût splendide et équivoque, et traduite en pierre avec une admirable souplesse. C'est en effet un des caractères particuliers d'Adam Kraft d'amollir en quelque sorte le gres non seulement par les expressions qu'il lui donne, mais par la facilité coulante et pourtant

toujours un peu lourde des inflexions auxquelles il le soumet.

Pierre Vischer était un fondeur qui fit succéder aux naïves sculptures d'Adam Kraft des figures empreintes de la science et du style de la Renaissance, qu'il avait sans aucun doute étudiée en Italie. Son principal ouvrage est le beau tombeau qu'il a fondu en bronze, avec l'aide de ses cinq fils, dans les années 1506-1519, et qu'il a placé au milieu du chœur de l'ancienne paroisse. Ce tombeau, de moyenne dimension, est comme une sorte de cage dont les minces et brunes colonnettes enferment et font admirablement valoir la châsse de saint Sébald, toute couverte de lames d'or et d'argent. Les pieds du monument, formés par d'énormes escargots et chargés de figures d'enfants qui jouent avec des insectes, son toit surmonté de constructions architectoniques et de clochetons byzantins, les colonnettes qui joignent la base au faîte, sont d'un goût tout-à-fait allemand; on retrouve encore le même caractère dans les figures d'enfants jouant avec des chiens, qui ornent la console de la châsse, dans les bas-reliefs qui en entourent le socle et qui représentent les miracles attribués à saint Sébald, dans le portrait du saint portant son église sur sa main, dans celui que Pierre Vischer a fait de lui-même. Mais les douze statues d'apôtres qui sont adossées aux colonnes, à la hauteur de l'entablement de la châsse,

ont des têtes et des draperies qu'on peut comparer aux plus beaux morceaux que l'imitation des anciens ait inspirés au génie moderne; les sirènes qui soutiennent les candélabres aux quatre angles affectent les formes allongées et fuyantes que, quelques années après, le Primatice naturalisa en France; les figures nues qui sont assises au pied des colonnes semblent posées par Michel-Ange, et celles qui en couronnent le faîte ont le costume et la tournure des œuvres les plus élégantes que Florence ait produites à la fin du XIV[e] siècle. Ce chef-d'œuvre, qui n'a point son pareil parmi toutes les sculptures allemandes, ne peut être comparé qu'aux pages les plus complexes et les plus élevées d'Albrecht Duerer. L'exécution, quoique faite sur de petites proportions, est tout-à-fait monumentale, elle est à la vérité inégale, comme ayant été laissée à diverses mains; mais les attitudes, où l'on sent la direction suprême du maître, sont partout d'une grande beauté.

Les ouvrages de Pierre Vischer ne sont point très abondants en Allemagne. A Nuremberg même, on trouve la trace de son talent sur quelques tombes du cimetière Saint-Jean, dans une curieuse statuette d'Apollon Sagittaire qui décore le rez-de-chaussée du musée, et dans un magnifique médaillon de bronze qu'on voit derrière l'autel de l'église de Sainte-Egide; le pendant de ce dernier morceau

est enchâssé dans un pilier du cloître de Saint-Emmeran à Ratisbonne. On voit sous le porche de la cathédrale de Magdebourg un tombeau en bronze de l'archevêque Ernest de Saxe, qui est signé par Pierre Vischer, et qui est daté de l'année 1495; l'archevêque est couché, au milieu des ornements les plus fleuris que l'école gothique ait produits, sur une tombe dont les deux grandes faces portent les douze figures d'apôtres que l'auteur exécuta plus tard pour la châsse de saint Sébald, en y ajoutant du nerf et du style. Le fondeur nurembergeois a coulé, vers la même époque, une autre tombe pour un évêque de Mersebourg enterré dans sa cathédrale. On remarque à Berlin, dans l'église de la Cour, la tombe de l'électeur Joachim I[er], fondue dans le style gothique, et signée, avec la date de 1530, par Jean Vischer, qui était sans doute un des cinq fils de Pierre.

Parmi les élèves de Vischer se fit remarquer Pancras Labenwolf, qui a orné la fontaine du marché aux fruits de la statuette connue sous le nom de l'*Homme aux oies*, où le caractère allemand est conservé avec goût. De la même école sortit un peu plus tard George Wurzelbauer, qui, dans l'année 1580, a coulé une jolie fontaine en bronze à côté de l'église Saint-Laurent. Dans ce monument, six femmes, représentant six vertus et versant de l'eau par les mamelles, sont debout sur une conque,

au-dessous de laquelle six enfants tiennent sur leur bouche des trompettes d'où l'eau découle également. Ces figures sont de très petite dimension; les nombreux filets d'eau qu'elles jettent sont très minces, et forment un réseau de petites lignes maigres qui enveloppent comme d'un tissu gothique des figurines tourmentées par la Renaissance.

Cette Renaissance allemande dont Pierre Vischer est le héros a encore produit Veit Stofs, qui a surtout sculpté le bois, qui a ciselé sur cette matière, dans une guirlande à jour suspendue à la voûte de Saint-Laurent, une belle Salutation angélique, et dont quelques médaillons ont été recueillis dans le musée par les soins de son habile directeur, M. Reindel. Parmi les joailliers qui appartiennent à la même époque et qui partagerent le même goût, on ne peut se dispenser de citer Wenzel Jamnister, auteur d'un magnifique service de table qu'on peut admirer dans la précieuse collection de la famille Merkel.

Pierre Vischer, ses élèves, ses imitateurs, mêlèrent à un sentiment confus de l'ordre et de la noblesse antiques le sentiment de l'imitation naturelle qui avait été développé par l'époque ogivale; ils se distinguèrent, par une certaine énergie savante et riche, de l'école qu'Adam Kraft avait marquée par sa douceur naïve et pourtant fleurie; mais ils se tinrent étroitement unis à leurs prédécesseurs, en continuant, comme eux, à reproduire le type un

peu obèse du marchand nurembergeois. Ces bons ciseleurs allemands avaient beau visiter les élégantes villes de l'Italie et se repaître des immortelles figures que la pure grâce antique venait d'y produire, ils ne pouvaient effacer l'empreinte qu'avait laissée au fond de leurs âmes, en leurs premières années, le lent et épais génie de la bourgeoisie indigène. Quelques uns d'entre eux, comme Albrecht Duerer et Pierre Vischer, dans leurs meilleurs moments, parvenaient à tourner au tragique cette figure ronde et empâtée qui renaissait sans cesse et malgré eux sous leur crayon et sous leur ciseau; alors ils lui prêtaient je ne sais quoi de sombre et de fatalement prédestiné, qu'on lit aussi sur le front douteux des créations de Shakespeare. Mais à part ces rares essors qui emportaient la tristesse germanique au-dessus des régions inférieures du monde visible, les écoles de sculpture et de peinture qui fleurirent en Franconie ne connurent point l'idéal, et elles furent condamnées à reproduire sans cesse, tantôt avec une paresseuse mollesse, tantôt avec une vigueur affectée, l'expression commune d'une société toute mercantile. Ah, s'il est des hommes qui rêvent pour notre pays un gouvernement dont la bourgeoisie serait l'agent unique, puissent-ils visiter Nuremberg et comprendre les enseignements que l'art y donne!

XXIX

Ratisbonne.

En Allemagne, comme dans les autres pays de l'Europe, le Moyen-Age a successivement exalté trois puissances, le clergé, la noblesse, la bourgeoisie, qui, après avoir marqué trois haltes distinctes dans la marche des nations, sont venus se ranger et se confondre, au seuil des temps modernes, dans l'unité des monarchies. Chacune de

ces dominations, chacune de ces époques a laissé des édifices empreints d'un caractère particulier. Nuremberg a l'aspect divers, curieux, industrieusement orné, que devaient lui donner le troisième pouvoir et la troisième ère. Au sein de l'antique cité de Ratisbonne, abandonnée depuis long-temps à sa solitude et à son silence, les deux premières puissances, les deux premiers âges respirent encore dans des monuments intacts et ignorés.

Bâtie sur la rive méridionale du Danube, cette ville a emprunté son nom tudesque de Regensburg à la Régenz, qui débouche, à la vue de ses remparts, dans la rive septentrionale du fleuve. Le nom de Regina Castra, qu'elle prend dans les anciennes géographies, a-t-il reproduit ou formé celui de cette rivière? Ratisbonne est, à ce qu'il paraît, un mot façonné au VIII[e] siècle, par les princes carlovingiens, qui avaient donné une nouvelle existence à l'ancienne colonie romaine, et qui sans doute y avaient jeté un pont de bateaux (*rates ponere*) à la place où l'on construisit en 1146 le seul pont de pierre que porte encore le Danube.

Les Germains, au temps où Tacite a décrit leurs mœurs, étaient contenus au-delà du Rhin et du Danube; et Rome, maîtresse absolue en-deçà de ces fleuves, avait fait, sur leur rive, des établissements destinés à devenir, au bout de quelque

temps, les principales villes des peuples contre lesquels elle les avait fortifiés. Deux provinces gardaient la rive gauche du Rhin : la Germanie supérieure au Midi, la Germanie inférieure au Nord. Deux provinces défendaient la rive droite du Danube : la Rhétie au couchant, le Norique au levant. Comme Mayence sur le Rhin, Ratisbonne était sur le Danube le point le plus avancé que les Romains eussent muni dans la plus lointaine anse du fleuve. Mais l'importance qu'avait Mayence, vieille ville gauloise, devenue le centre de la Germanie supérieure, ne dut point échoir d'abord à Ratisbonne, camp jeté, peut-être par Tibère, à l'extrémité de cette immense province de Rhétie qui comptait dans les Grisons, dans le Tyrol, dans le pays d'Augsbourg, tant de villes déjà anciennes et considérables. On peut se faire une idée étrange et fidèle du désordre où tout ce pays ne tarda point à tomber, par la vie de saint Séverin, Italien qui vint, au nom de la religion, s'établir médiateur et prophète entre les populations germaniques et les populations latines, et qui, lorsque celles-ci, forcées de céder, retraversèrent les monts sous la conduite d'Odoacre, fut rapporté mort en sa patrie sur les épaules de ces Romains auxquels Rome se soumit comme à des barbares.

Lorsque les Romains se furent repliés en Italie, Ratisbonne vit commencer sa prospérité. Elle de-

vint la principale résidence des Bavarois qui, sous la tutelle des rois de la France austrasienne, occupèrent la Rhétie et le Norique, et qui, poursuivant une distinction continuée jusqu'à nous, y séparèrent la Bavière occidentale de l'orientale, à peu près aux mêmes lieux où sont encore marquées les limites de la Bavière et de l'Autriche. Les chefs bavarois avaient reçu le gouvernement de ces provinces pour les défendre contre les incursions des Slaves, qui ne cessèrent de les dévaster qu'au XIIIe siècle. Tandis qu'ils contenaient les barbares par leurs armes, des missions parties de France venaient soutenir leur entreprise par la propagation du christianisme, qui avait presque entièrement disparu du milieu de leurs peuples. Au commencement du VIIe siècle, sous le règne de Sigebert III, roi d'Austrasie, saint Emmeran de Poitiers arriva sur les bords du Danube, et après y avoir prêché quelque temps, avec la faveur du duc Théodon, au milieu d'une foule où les idolâtres étaient en majorité, fut mis à mort en 652 pour une faute dont il est difficile de décider s'il fut l'auteur ou seulement le confident. A la fin du même siècle, sous Childebert, roi d'Austrasie, saint Rupert, noble franc, évêque de Worms, ayant été chassé de son siége par les infidèles, s'avança vers la Bavière, où presque tout était retombé dans l'idolâtrie, et avant de se fixer à Saltzbourg, il baptisa à Ratisbonne, en 697, Théodon, duc des

Boïares. On trouve qu'à la même date, le même duc fit rapporter dans la ville les os de saint Emmeran, qui avait été tué à Aschaim, et les ensevelit dans l'église de Saint-George, à laquelle il ajouta un couvent appelé du nom du nouveau martyr. Au bout de quelques années les ténèbres et la confusion avaient ressaisi ce malheureux pays. Ce fut sous le duc Odilon, en 739, que Boniface, le véritable fondateur de l'église allemande, répara ces désordres, et empêcha leur retour en établissant en Bavière quatre évêchés dans quatre villes principales. Saint Gaubald ou Garibauld, qui dans cette institution eut en partage l'évêché de Ratisbonne, établit son siége dans l'abbaye de Saint-Emmeran, et vit bientôt, grâce à la protection des princes, les monastères s'élever en grand nombre autour du sien. L'importance que l'avénement des Carlovingiens donna à l'Austrasie s'étendit jusque sur la Bavière, qui, ayant d'abord été réunie à l'empire par Charlemagne, fut érigée par Louis-le-Débonnaire en un royaume gouverné par sa race jusqu'au commencement du xe siècle. Durant cette longue période, Ratisbonne, qui était devenue la capitale du nouveau royaume, acquit de grands développements; et son évêque sortit de l'abbaye de Saint-Emmeran pour fixer le siége métropolitain à Saint-Etienne, qui le conserva long-temps.

C'est le caractère singulier de cette ville, qu'ayant

été pour ainsi dire créée par les barbares, elle présente dans ses monuments des formes plus rapprochées du style romain que celles dont Rome même orna ses colonies les plus importantes; mieux qu'aucune autre ville d'Europe, elle enseigne quel fut le zèle des premiers Germains pour les arts du peuple dont ils brisèrent l'empire, et elle marque comment ils prolongèrent l'autorité du goût antique jusque sur les confins du monde moderne qui les a accusés de l'avoir anéantie.

Derrière la cathédrale actuelle, œuvre de la dernière époque du Moyen-Age, par laquelle je terminerai l'examen des constructions religieuses de Ratisbonne, s'élève une masse de bâtisses confuses où l'on peut étudier la suite des premiers temps de la ville. Les autres cités, lorsqu'elles ont voulu agrandir leurs temples, ont commencé par les détruire : celle-ci n'a rien renversé, et s'est contentée d'ériger les nouveaux monuments à côté des anciens. En scrutant avec soin, autour de la métropole, les pieux dédales qu'elle a ainsi peu à peu formés, j'ai découvert, sur les deux flancs d'un cloître du xve siècle, deux édifices séparés, quoiqu'ils s'appellent l'un l'autre, et qu'on peut hardiment compter parmi les plus hautes antiquités du christianisme : ce sont l'église et le baptistère qui passent pour avoir été construits par les premiers apôtres du pays.

L'église est mesurée et couverte par deux petites voûtes à arêtes sans nervures, dont les retombées reposent sur des pilastres carrés; à la place des bas-côtés, elle a des niches circulaires et élevées, qui sont accouplées deux par deux, sur chacun des côtés des deux voûtes; à la place de l'apside, une autre niche un peu plus grande dans laquelle l'autel est placé; en face de l'autel, une tribune qui occupe la moitié de la première voûte, et sous laquelle la porte est percée latéralement. Le jour n'est distribué à l'intérieur que par trois petites ouvertures en plein cintre, pratiquées au haut des niches de la face méridionale. Ces voûtes et ces niches appartiennent essentiellement au plan des salles des thermes; la manière dont elles sont ajustées rappelle la forme réduite, oblongue des sanctuaires païens, et, comme on peut s'en convaincre en considérant le temple de Diane à Nîmes, leur décoration même. La tribune marque les premiers temps du christianisme, où les femmes étaient, dans l'église, séparées des hommes. Les fenêtres, ouvertes dans un seul côté, sont encore un signe d'antiquité, quoiqu'elles aient été reproduites avec cette disposition dans la plupart des monuments lombards jusqu'au XI[e] et même au XIII[e] siècle, ainsi qu'on en juge par Notre-Dame de Digne.

Si l'ancienneté de cette église pouvait être douteuse, elle serait confirmée par l'âge moins équi-

voque encore du baptistère, construit avec le même appareil et dans les circonscriptions d'un même plan. Ce petit monument, l'un des plus curieux qui aient survécu aux dévastations des premiers siècles du Moyen-Age, a la forme d'une croix grecque; trois grandes niches, percées de petites fenêtres, et se rattachant les unes aux autres par une singulière découpure d'angles intérieurs, forment les trois extrémités supérieures de la croix, dont l'extrémité inférieure plus simple et aujourd'hui carrée est occupée par la porte. Un petit dôme octogone, reposant sur un plan carré, couvre tout l'espace qui sépare les niches. Dans la niche qui se présente en face de la porte est une table de marbre vert antique, supportée par deux petits piliers chaussés et coiffés dans un goût sauvage et primitif. Le baptistère de Constantin à Rome, celui de Saint-Sauveur à Aix, celui de Riez, dans lequel les habiles du lieu ont voulu voir un panthéon, offrent la première forme du plan qui atteint dans le baptistère de Ratisbonne son second développement. Une cuve octogone, répétée par une enceinte octogone de colonnes romaines, laquelle est elle-même répétée par une dernière clôture octogone, telle est la figure des baptistères du IVe siècle, lesquels ne diffèrent essentiellement des purs monuments antiques que par l'innovation des arcades jetées, au mépris de l'architrave, sur le chapiteau même de la colonne

corinthienne. Des niches pratiquées de toute antiquité dans les huit parois intérieures du monument d'Aix et de celui de Riez, y ont été ornées d'autels dès l'origine, si on peut se fier aux analogies que présente le baptistère de Ratisbonne. Dans les premiers temps du christianisme, l'édifice où l'initiation religieuse se consommait par le baptême, devait avoir une importance qu'il put perdre lorsqu'on reçut avec la vie même le signe presque héréditaire de la foi; aussi voyons-nous qu'au commencement c'était un temple distinct et complet à côté du temple lui-même. Il reçut d'abord des mains de Constantin une configuration empruntée à celle des salles romaines; puis, transporté à Constantinople en cette forme, il y prit, au milieu des Grecs chargés d'achever le règlement de l'art chrétien, celle que je lui trouve sur les bords du Danube, et qui n'est en germe que le plan des cathédrales byzantines construites plus tard sur les bords du Rhin. Si le baptistère de Riez, purement latin, date du IVe siècle, celui de Ratisbonne, déjà grec, doit dater du VIIe; et ainsi l'étude comparative des monuments se joint à la tradition locale pour nous autoriser à reconnaître dans ce dernier édifice un vestige précieux de l'époque mérovingienne. C'est probablement là que saint Rupert baptisa le duc Théodon, au temps de Childebert, roi d'Austrasie

L'abbaye de Saint-Emmeran, fondée par le duc

Théodon, en l'année de son baptême, présente aujourd'hui un immense amas d'églises et de cloîtres, où l'on voit quel magnifique accroissement elle prit de siècle en siècle. Une entrée gothique, façonnée au xve siècle, dans un goût élégant, conduit à une sorte d'avant-cloître byzantin du xie siècle, qui vous jette lui-même sous un grand porche romain, dont les voûtes et les niches datent peut-être de la fondation, et dont les sculptures peintes appartiennent aux premiers âges de l'art néogrec. On pénètre enfin dans une suite d'églises liées les unes aux autres, comme les salles d'un palais. Saint Rupert a une église au nord; au midi, dans une autre église, saint Emmeran est couché sur sa tombe, sous une grande table de marbre rouge, que supportent de petites colonnes byzantines; entre les deux églises s'élève une église plus vaste, où, comme dans celles-là, les riches formes byzantines ont été dissimulées sous le détestable costume du temps de Louis XV. Ces trois églises sont ensemble comme une grande nef accompagnée de ses deux bas-côtés; mais l'église du milieu a sa nef et ses bas-côtés particuliers. A son extrémité occidentale, laquelle est aujourd'hui opposée au chœur, se présente une construction plus grandiose que toutes les autres, plus ancienne sans aucun doute, et qui devait contenir le chœur dans les temps primitifs; c'est le fragment colossal d'une

basilique qui ne saurait avoir été édifiée qu'à une époque encore pleine de la grandeur romaine. On y retrouve deux salles carrées se coupant en croix, et présentant dans leurs proportions gigantesques, dans leurs vastes plafonds droits, dans leurs pilastres élevés, tous les caractères de cette haute antiquité chrétienne qu'on a appelée l'époque latine, et qui précède l'époque romane. Une crypte byzantine, placée sous cet ancien chœur, ne permet d'y monter que par de grandes rampes, qui ajoutent encore à sa majesté Au-dehors ces trois extrémités de la croix se traduisent par trois pignons ornés de leurs oculus. L'ancien couvent de Saint-Emmeran sert aujourd'hui de palais aux comtes de la Tour-et-Taxis. Ces maîtres de poste, qui tiennent de Charles-Quint l'entreprise des transports de l'Allemagne, se sont fait bâtir une église sépulcrale au milieu du cloître abandonné.

Cette forme latine des basiliques plafonnées est le trait général et essentiel de toutes les constructions religieuses de Ratisbonne; jusqu'à quelle époque elle s'y perpétua, c'est ce qu'il est curieux d'étudier. Je ne serais pas éloigné de penser qu'elle date, dans l'ancien chœur de Saint-Emmeran, du temps de la fondation même, c'est-à-dire de la fin du VII[e] siècle. Elle se retrouve dans deux autres églises, Obermunster et Niedermunster (monastère supérieur et monastère inférieur), qu'on

sait avoir été deux abbayes de religieuses dès la fin du xe siècle, sous l'épiscopat de saint Wolfgang, qui les réforma. La grande nef plafonnée de ces deux édifices est soutenue par des arcades qui reposent sur des piliers carrés; les bas-côtés ont des voûtes à arêtes sans nervures. Dans Obermunster on trouve un vieux clocher carré qui semble remonter aux premiers temps, et une ancienne apside en face du chœur actuel; dans Niedermunster, le porche et le chœur portent les traces de l'invasion des arts byzantins. L'église, qu'on appelle l'*ancienne chapelle*, érigée au commencement du xie siècle par l'empereur Henri II, le fondateur de la cathédrale de Bamberg, a été primitivement bâtie sur le même plan, autant qu'on en peut juger à travers les incroyables restaurations que le dernier siècle lui a fait subir; le plafond romain a été barbouillé par je ne sais quel contemporain des Vanloo; deux curieuses figures sculptées sur la porte, vêtues de la jupe orientale et offrant dans les yeux et dans la barbe des analogies frappantes avec les morceaux éginétiques, un vieux baptistère byzantin orné d'arcades dorées et peintes, une apside latine, ont seuls conservé intact l'ancien caractère de cette construction.

L'église de Saint-Jacques, qui est sans contredit l'un des derniers édifices où le plan des basiliques latines ait été maintenu, en offre pourtant le plus

pur modèle qu'il y ait de ce côté des Alpes Ce monument, attenant à un couvent habité par une congrégation d'Ecossais, a été élevé sur des fondations qu'on a fait remonter à l'époque carlovingienne. Cependant les incursions des Huns ayant détruit le premier établissement, ce ne fut qu'en 1074 que de nouveaux moines écossais commencèrent à en relever les ruines; et l'on sait, à n'en pas douter, par une charte de l'empereur Henri V, que l'église actuelle a été construite en 1111. Il faut en conclure qu'au commencement du XII[e] siècle se conservait encore jusqu'au centre de l'Allemagne la tradition de l'architecture des Romains. Entre Saint-Paul-hors-les-Murs, qui marque à Rome le commencement de la période latine de l'art chrétien, et Saint-Jacques-des-Ecossais, qui en indique la fin à Ratisbonne, il n'y a pas de différence essentielle; dans les deux constructions, la nef, couverte d'un plafond, est formée de hauts murs, percés à leur faîte de petites fenêtres en plein cintre, et supportés à leur base par des arcades qui reposent sur des colonnes. A Saint-Jacques, les colonnes, au lieu d'être corinthiennes et purement antiques, comme à Saint-Paul, portent dans leurs chapiteaux, taillés dans le style dorique, des ornements orientaux; les bas-côtés, au lieu d'être doubles, sont simples et voûtés sans nervures; trois apsides rondes terminent à l'orient les trois divisions prin-

cipales du plan; deux clochers bas, ornés de deux étages de fenêtres géminées, couverts d'un toit pyramidal, s'élèvent en avant des deux apsides accessoires. Une sorte de croisée, placée à l'occident, et ornée de croix grecques sur ses trois faces extérieures, contient le baptistère. Tout le monument, construit en belles pierres grises, est au-dehors chaussé, coiffé, decoré d'arcatures et de montants, où le goût de la période latine et celui de la byzantine sont mêlés.

Mais dans ce monument si curieux s'en trouve un autre presque de la même époque, à ce qu'il parait, d'un style tout-à-fait différent et d'un non moindre intérêt : c'est une grande page de sculpture, qui compose le portail de la face septentrionale. Il est, je pense, impossible de rien voir de plus étrange que ce morceau, où l'art symbolique des Indous et des Egyptiens semble être venu en aide au catholicisme. Dire que toutes les chimériques figures qui y sont sculptées sont des œuvres de la barbarie, ce serait en donner une idée insuffisante et peut-être fausse. Au lieu de signaler la décadence, elles semblent, au contraire, contenir le germe informe de tout un art destiné à se développer; et cependant elles sont disposées avec une symétrie si étonnante, et conçues dans un style tellement complet malgré sa grossiereté, qu'elles ne peuvent être que le produit d'un ordre de civilisation arrivé, dès l'enfance

même, à des raffinements inouïs. La rudesse de ces figures a porté quelques archéologues à penser que le portail qu'elles décorent fut exécuté au VIIe siècle pour l'abbaye de Saint-Emmeran, d'où il aurait été transporté à Saint-Jacques, au XIIe siècle. Mais, à ce qu'il me semble, il n'est pas nécessaire de révoquer en doute les témoignages authentiques qui font dater sa construction de l'année 1200; en effet, les personnages qu'on y voit sont tout-à-fait semblables aux deux bas-reliefs que j'ai remarqués dans les ruines de Gelnhausen, et dont l'exécution a été certainement faite au milieu du XIIe siècle. D'ailleurs, les ornements architectoniques qui les entourent affectent, comme ceux du palais de Barberousse, les formes les plus prononcées du goût oriental. Les colonnes rubanées qui y sont en abondance, les arabesques qui les enveloppent, les sphynx qu'elles portent, les encadrements qu'elles forment, les centres concentriques auxquels elles donnent naissance, la grande figure du Christ byzantin taillée au-dessus de l'entrée, les monstres qui, de chaque côté du portail, remplissent presque en entier l'étage inférieur de la décoration, les espèces de cariatides égyptiennes employées au second étage, les petites arcades qui forment le troisième, les ajustements asiatiques des personnages, leurs désinences animales, le symbolisme effréné de l'ensemble et de toutes les

parties marquent assez que c'est une œuvre des écoles de Constantinople. L'art latin qui s'était montré dans l'architecture du monument au XIIe siècle, céda la place dans les sculptures du portail, vers le commencement du XIIIe siècle, à l'art byzantin. Sur les bords du Rhin, l'art roman s'était placé entre ces deux arts qui n'admirent point d'intermédiaire sur les bords du Danube. En sorte que la conclusion que nous tirons du portail de Saint-Jacques confirme d'une manière inattendue, bien qu'en les amendant, les idées que nous nous sommes faites jusqu'à présent du développement de l'art germanique.

Je ne serais pas étonné que les artistes grecs, en arrivant à Ratisbonne au XIIIe siècle, eussent mis la main à l'église qu'on appelle l'*ancien dôme*, et qui s'élève entre la cathédrale actuelle et la chapelle primitive du duc Théodon, sans doute sur les fondements de l'église de Saint-Étienne, choisie au temps de Charlemagne pour être le siége de la métropole. Dans cette cathédrale de l'âge intermédiaire se conservent les traces mêlées de tous les styles. Le plan est carré comme celui de la plupart des églises grecques; les vastes tribunes qui s'y développent jusque dans le chœur rappellent aussi les constructions de l'école orientale; le plafond qui couvre la partie centrale du monument est un reste de la tradition latine; les ogives qui se mê-

lent aux pleins cintres dans les rudes arcades des bas côtés annoncent l'aurore d'un nouvel art. Le porche et les fenêtres qui gardent la ligne ronde attestent les plus anciennes prédilections du génie local.

La cathédrale actuelle, monument ogival dont on fait grand bruit en Bavière, fut fondée à la fin du XIIIe siècle entre l'année 1263 et l'année 1280; mais on sait, à n'en pas douter, qu'elle prit sa forme présente dans le cours du XVe siècle, et que c'est seulement en 1488 que le portail fut érigé. C'est un de ces édifices du dernier âge, où l'on ne saurait trouver aucune indication marquée, ni du goût originaire de la nation qui les a élevés, ni même des éléments constitutifs du système auquel ils appartiennent : ainsi sont chez nous la cathédrale d'Orléans et le chœur de Saint-Just à Narbonne, agréable sujet de conversation pour des gens qui ignorent les plus simples notions de l'art. Ce qu'il y a de plus remarquable dans la cathédrale de Ratisbonne, ce sont les trois chevets gothiques qui s'élèvent à l'extrémité des trois nefs, à la place où l'on voit dans les anciennes églises allemandes les trois apsides romanes; on aime à suivre ainsi la tradition d'un peuple, et à la trouver fidèle dans ses métamorphoses. Le reste des constructions intérieures n'offre rien d'intéressant. Le portail, qui se distingue par la curiosité de son porche

triangulaire, est, au surplus, un témoignage évident de la décadence de l'architecture religieuse; car loin de révéler aux yeux les mystères d'un temple chrétien, il présente la façade d'un hôtel-de-ville, ornée au premier étage de son balcon sur lequel s'ouvrent deux grandes fenêtres, et surmontée d'un pignon aigu dont le milieu est marqué par une tourelle féodale. Les deux grandes tours qui accompagnent ce frontispice profane n'ont point été achevées; les sculptures qui y sont répandues sont de l'ordre le plus commun. Les monuments gothiques sont si rares en Allemagne qu'on ne doit point s'étonner que celui-ci, malgré son peu d'importance, ait attiré, dans ces dernières années, l'admiration des artistes bavarois. Les peintres, les statuaires et les verriers des nouvelles écoles de Munich ont été chargés de lui rendre la parure des siècles passés; mais ces modernes ouvrages, exécutés dans l'ignorance des véritables principes de l'ancien art germanique, s'ajustent mal avec l'édifice qu'ils décorent, et dont tantôt ils exagèrent et tantôt ils méconnaissent entièrement le principe ogival.

Tandis que le clergé, cet instituteur des peuples tudesques, conservait dans les monuments chrétiens de Ratisbonne la tradition de l'art antique des Latins, la fédoalité, qui, dans ce pays si longtemps exposé aux incursions des Slaves, éprouvait

le besoin de se réunir et de se rallier en un point commun de défense, élevait dans la même ville des constructions toutes particulières qui peuvent servir à expliquer le caractère de quelques cités demeurées jusqu'ici incomprises. Oui, dans les siècles reculés, les barons n'ont pas toujours habité les cimes désertes d'où ils dominaient la tourbe des serfs et des vassaux; ils ont eu aussi des villes, comme les bourgeois avaient les leurs; mais ayant commencé sans doute par s'établir dans les donjons rustiques, et en ayant peu à peu identifié la forme avec l'idée même de leur pouvoir, ils la transportèrent fidèlement dans leurs habitations urbaines. La tour, qui avait été au milieu des montagnes leur premier refuge, et qui n'y était plus dans les derniers temps que le signe de leur noblesse; le manoir plus bas que la tour, et qui, ayant commencé par loger le domestique, avait fini par paraître un séjour plus commode au maître lui-même; les tourelles qui flanquaient le manoir, et les créneaux qui le couronnaient, descendirent, pour ainsi dire, entiers de leurs sommets escarpés, et se vinrent assembler tout armés dans certaines cités du Moyen-Age. J'avais déjà remarqué qu'à Metz, ville de noblesse, les habitations des anciens *Paraiges* présentaient encore, çà et là, de hautes tours carrées accompagnées d'une maison plus basse; à la forme de leurs fenê-

tres, j'avais reconnu que la tradition n'était point en défaut en faisant remonter ces édifices au XIIIe, au XIIe, et même au XIe siècle. J'ai vu aussi à Toulouse, autre cité aristocratique, des vestiges nombreux de vieilles demeures auxquelles adhèrent de grandes tours octogones, reproduites, comme on en peut juger par un bel hôtel du quartier de la Daurade, jusque dans les constructions les plus élégantes de la Renaissance. Mais nulle part ces châteaux de ville ne sont en aussi grande quantité qu'à Ratisbonne, qui en est pour ainsi dire toute peuplée.

C'est le long du Danube qu'ils s'élèvent, et, à ce qu'on raconte, sur les bases mêmes des anciens retranchements romains; ils forment ainsi comme une sorte de rempart derrière lequel les couvents ont pu mettre leurs richesses à l'abri. Ils attirent d'abord l'attention par leurs immenses tours carrées, qui n'offrent dans leur partie inférieure aucune ouverture, et qui, sur ce rez-de-chaussée haut et fermé, entassent jusqu'à sept et huit grands étages, marqués sur chaque face par une seule fenêtre : on distingue ordinairement, à l'ampleur particulière de sa fenètre, un étage consacré à la grande salle des solennités féodales. La maison qui est annexée à cette tour présente toujours une forme basse et longue, où les ouvertures sont pratiquées en grand nombre, et quelquefois plus im-

portantes dans le voisinage de la tour; demeure du seigneur qui empiéta peu à peu sur le logement de ses domestiques. C'est par la maison qu'on entre dans la tour; dans celle-ci, comme je l'ai remarqué à propos des châteaux du Rhin, il n'y a ordinairement qu'une seule salle à chaque étage, et point d'autre escalier qu'une échelle de bois montant à découvert de pièce en pièce, et pouvant être rompue en cas d'assaut. Des créneaux couronnent assez souvent la tour, plus rarement la maison. La date de ces édifices curieux est écrite assez clairement dans la configuration de leurs fenêtres; l'ogive qui s'y présente sous la forme simple, double et quelquefois triple, indique assez que la plupart d'entre eux ont été construits au XIIIe siècle, c'est-à-dire au temps où l'avènement des Wittelsbach en Bavière, et celui des Habsbourg en Autriche, durent communiquer un mouvement sensible à l'Allemagne méridionale. Mais les constructions qui furent faites alors n'étaient qu'une reproduction légèrement altérée de celles qu'on avait érigées dans les siècles précédents. On trouve les fenêtres romanes de l'époque antérieure dans la plus célèbre de ces demeures aristocratiques, dans celle qui a pris le nom de Goliath, et qui l'a donné à sa rue, parce que sa façade est ornée d'une ancienne peinture à fresque, où le géant terrassé par la fronde de David est représenté haut de trois étages. Dans

une des rues qui sont perpendiculaires à la place de l'Hôtel-de-Ville, on trouve réunies sous les mêmes créneaux, non seulement le donjon et le manoir des premiers temps, mais encore, d'un côté la chapelle qui suspend sur la rue son apside polygonale, et de l'autre l'habitation moderne où les héritiers dégénérés du noble seigneur se sont plu à imiter l'encoignure saillante des maisons bourgeoises.

L'hôtel-de-ville est composé de deux parties distinctes qui se rapportent aux deux hautes époques du Moyen-Age, et qui paraissent indiquer deux constitutions politiques très diverses. La plus ancienne partie ressemble par le plan, sinon par les dehors revêtus d'un costume moderne, à la maison noble; sa tour de neuf étages et son grand logis rectangulaire annoncent la commune aristocratique, et durent être, sous leur première forme, fidèles à la ligne romane dont ils offrent encore des traces à l'intérieur. Au xve siècle, on ajouta à cet édifice insuffisant au gré de la démocratie qui sans doute avait débordé, une vaste salle destinée à contenir les représentants plus nombreux de la commune populaire. Cette construction, ne tenant à l'ancienne que par un de ses moindres côtés, fut ornée dans le goût gothique, décorée d'un balcon qui imite l'encoignure bourgeoise, et dotée de son escalier particulier, qui fait une saillie extérieure, et sur la

porte duquel deux bourgeois, naïvement sculptés, tiennent des pavés suspendus comme pour menacer qui attenterait à leurs droits. C'est là qu'après la signature du traité de Westphalie, les diètes de l'empire germanique furent régulièrement convoquées. L'immense plafond de bois qui couvre la salle et la tribune qui occupe l'un de ses angles datent sans doute des premières séances de ces assemblées A toutes ces curiosités l'hôtel-de-ville joint encore d'affreux appareils de torture qui marquent, dans l'obscurité de ses fondements, la dureté d'une institution aristocratique, et une vieille fresque qui représente, au-dehors, un combat singulier où la bourgeoisie gagna en quelque sorte ses éperons en défendant la cité contre les dernières incursions des Slaves.

Ainsi dans une ville que personne n'a encore recommandée à l'attention du public, on trouve plus sûrement qu'à Nuremberg, si vantée par les ordinaires admirateurs du Moyen-Age, des traces vives, authentiques, imprévues de cette grande époque. Pour moi, j'ai été si frappé de tous les exemples fournis par Ratisbonne, que j'ai cru pouvoir me dispenser de citer d'autres indices du caractère de l'architecture des anciens cercles du Danube. Dans les États situés sur la rive méridionale de ce fleuve, les premiers siècles du christianisme ont vu élever, soit par la main des Romains eux-mêmes, soit par

celle des Germains, des monuments qui ont à jamais gravé sur le sol l'indélébile empreinte de Rome. Augsbourg, où le mouvement non interrompu du commerce a singulièrement effacé la physionomie primitive, conserve encore dans les deux apsides opposées de sa cathédrale et dans quelques unes de ses grandes demeures patriciennes les vestiges de l'époque romane. Sans qu'il soit besoin de s'avancer jusque dans le Tyrol, où presque tout est soumis aux formes italiennes, on reconnaît les traces de l'art cintré des nations latines dans toutes les villes de la Bavière, qui, comme Munich et Landshut, ont encore leurs antiques places entourées d'arcades. A Salzbourg, avant que la cathédrale de Palladio vînt renouveler, aux applaudissements de l'Europe, la domination et la gloire des formes antiques, on en reconnaissait partout la tradition dans les lignes rondes des églises et des cloîtres du premier âge. A Lorch, qui était autrefois la capitale du Norique, et qui n'est plus aujourd'hui qu'un pauvre village autrichien, à Passaw, que le bonheur d'une situation magnifique a mieux entretenu dans son ancienne splendeur, l'art a gardé fidèlement l'austère profil de la grandeur romaine. Vienne, dernière station que les maîtres du monde antique possédèrent sur le Danube oriental, ne vit commencer sa prospérité qu'après l'avénement de la maison de Habsbourg;

aussi n'est-il point surprenant que dans cette ville du XIIIe siècle, l'art ogival ait produit deux monuments, dont le plus renommé, la cathédrale de Saint-Étienne, porte tous les caractères de la dernière époque. C'est aussi la marque du XVe siècle qu'on reconnaît dans la cathédrale de Prague en Bohême, où l'ogive, avant de tomber en désuétude dans l'Occident, fit en quelque sorte une apparition au milieu de populations que leur origine slave rendait naturellement tributaires de l'art byzantin.

XXX

La vieille Saxe.

Instruits du principe que les Tudesques ont développé dans leurs monuments sur la rive gauche du Rhin et sur la rive droite du Danube, au milieu des villes fondées par les Romains, il nous reste à étudier celui qu'ils ont appliqué dans les lieux où l'antique génie germanique n'a point subi la domination des armes romaines. Au-delà des limites

qui contenaient toute la Germanie au temps de Tacite, le Weser à l'occident et le Mein au midi, tous deux accompagnés de montagnes parallèles à leur cours, formaient comme une seconde barrière par-delà laquelle la vieille race allemande a dû se conserver toujours avec plus d'indépendance et d'intégrité. Entre le Rhin et le Weser habitaient les Tenctères, les Usipiens, les Bructères, les Frisons, les Cauques, les Cattes, qui, au second siècle de notre ère, avaient déjà une société fixe et suffisamment ordonnée, et qui, au commencement du IIIe siècle, formaient, sous le nom de Francs, une confédération destinée à succéder dans l'Occident à la puissance romaine. De l'autre côté du Weser, Tacite nous montre deux agrégations politiques, celle des Chérusques, qui tombe en décadence, sans doute par suite de la scission de tous les peuples qui vont bientôt s'appeler Francs, et celle des Suèves, la plus barbare de toutes, presque nomade encore, mais qui s'élève, se fortifie, s'étend chaque jour, et va représenter, avec des alternatives de succès et de revers, le pur élément germanique, en face de la confédération franque, gagnée aux mœurs et aux lois de Rome. Au nombre des Suèves on compte, rangés sur la rive gauche du Danube, les Norisques, les Marcomans, les Quades; sur le Mein, les Hermundures; sur la Saale, les Semnons; entre l'Elbe et la Vistule, parmi une infinité de peuplades diverses,

les Lombards, les Bourguignons qui s'en sont distingués; au nord de l'Elbe, dans la Chersonèse Cimbrique, entre autres races, celle des Saxons et celle des Angles qui ont aussi illustré leur nom. Les plus policés des Suèves, les Hermundures, eurent avec les Cattes, les plus braves de ceux qui habitaient entre le Rhin et le Weser, une guerre terrible aux bords de la Saale au sujet des salines qui font encore aujourd'hui la prospérité de la ville de Halle. C'est dans ce pays, l'un des plus mystérieux et des plus sacrés de l'ancienne Germanie, sur la frontière des vieilles confédérations teutoniques, au cœur même des États de l'Allemagne actuelle que je me propose de chercher quelle fut la forme qu'imprimèrent à leurs édifices les premières populations qui y formèrent une société autonome et régulière.

Tandis que la confédération des Francs se formait sur le Bas-Rhin, les peuples *suèves*, qui s'étaient répandus du nord au midi, formaient sur le Haut-Rhin une confédération qui prit le nom d'*Allmânner*, et qui fit plus tard reparaître le nom originaire dans celui de *Souabe* conservé jusqu'à nos jours. Cette confédération des Allemands exerça contre celle des Francs l'ancienne rivalité des Suèves; mais elle reçut à Tolbiac un coup fatal qui ouvrit aux successeurs de Clovis tout le pays du Haut-Rhin, et leur permit d'étendre jusque

sur le Danube, parmi les Boiens, sortis de l'ancienne souche celtique, leur domination dès lors reconnue dans tous les pays entre la Garonne et le Weser.

Au même temps, au centre des contrées qu'occupait autrefois la confédération suévique, avait paru un royaume, le premier sans doute qui ait été régulièrement établi au sein même de la Germanie. Sous le nom de Thuringe, que les anciens historiens ont tourmenté en cent façons diverses, et qui est réellement formé de la racine *thur* ou *thor*, avec la désinence *ing*, particulière au dialecte francique, il ne fut que la partie avancée, le seuil, la *porte* de l'empire franc, et, si on peut parler ainsi, son Austrasie à l'époque où sa Neustrie était encore sur les bords du Rhin. Les rois qui sont cités comme ayant gouverné ce royaume ne sont autres que nos Mérovingiens, à quelques intercalations près, qui constituent des différences semblables à celles qu'on trouve entre la liste des rois de Neustrie et celle des rois d'Austrasie. Merovée laissa des traces particulières de son règne, à Erfurt, ancienne capitale de la Thuringe, à Mersebourg, qui devint plus tard la ville principale de la contrée, et qu'on fait assez ordinairement dériver de Merswisburg. Irmenfried fut le dernier roi de Thuringe; le fils de Clovis, Thierri, qui était son beau-frère, le dépouilla de

son royaume en 530, avec l'aide des Saxons qui remontaient le cours de l'Elbe à la même époque, et auxquels il céda, pour leur récompense, tout le nord du pays conquis. Le Wéser au couchant, l'Unstrut au midi furent alors les barrières qui séparèrent l'empire des Francs de celui de ces Saxons qui allaient reproduire, sous une forme nouvelle, l'ancienne confédération suévique un instant anéantie, et qui étaient destinés à en élever les débris à la hauteur des autres sociétés européennes. Le nom de Thuringe a subsisté jusqu'à nos jours; seulement, après avoir désigné un royaume qui, au rapport de la chronique de Misnie, s'étendait du Mein à la mer du Nord, et du Rhin à l'Elbe, il a été appliqué successivement à un duché, à un comté, à un landgraviat dont les frontières ont varié, mais dont le centre a toujours été compris entre la Saale et ces prolongements du Hartz, qu'on appelle encore le Thuringerwald.

Les Saxons, qui nous apparaissent ainsi sous les Mérovingiens, comme les derniers héritiers et les restaurateurs de la confédération suévique, avaient eu leurs premières demeures dans cette presqu'île cimbrique qui, fermée du côté de la Scandinavie, ouverte du côté de la Germanie, semblait faite pour garder intacte la semence des populations purement tudesques. Depuis que les Cimbres avaient quitté

ces lieux où ils ne vivaient plus que dans le souvenir des habitants, rien de grand n'y parut avant l'avénement des Saxons qui, inconnus à Tacite, finirent, au bout de quelque temps, par couvrir de leur nom, probablement inventé comme celui des Francs et des Thuringes, les anciennes peuplades suéviques dénombrées par l'historien romain. Ces nouveaux conquérants étaient déjà descendus au-dessous du Holstein, dans la principauté de Lauenbourg, à l'époque où leurs chefs commencèrent à se faire connaître; en ce même temps les Angles, qui faisaient partie de leur aggrégation, occupaient le Sleswig, au nord du Holstein, qui était sans doute habité par les Cauques, entrés dans la même ligue. La tradition qui rapporte que les Saxons furent d'abord gouvernés par trois chefs, et ensuite par douze, indique probablement le nombre des peuples qui composèrent successivement leur confédération. Au milieu des affreux bouleversements qui accompagnèrent leur apparition snr la scène de l'histoire, est-il possible de discerner jusqu'à quel point ils se laissèrent pénétrer par des tribus de race étrangère?

Durant l'époque à laquelle les renseignements de l'antiquité classique nous permettent d'atteindre, l'expansion de la race Tudesque et celle de la race Scandinave s'opérèrent du nord au midi; les Teutons descendirent directement de la Chersonèse

cimbrique sur la Germanie, l'Italie, la Gaule; les Goths de la Scandinavie sur la Sarmatie, la Dacie, la Grèce. La Baltique, qui sépara ces deux grandes voies des migrations, qui jeta les Teutons sur l'Occident, qui poussa les Goths vers l'Orient, divisait-elle deux races essentiellement distinctes? Pendant l'époque antérieure et incertaine où l'expansion de ces races s'était faite de l'Orient vers le Septentrion, y avait-il eu entre elles des différences fondamentales qui durent se marquer ensuite dans toute la série de leurs développements? Les nouveaux mouvements qui se firent en Orient dans les premiers siècles de notre ère ayant précipité vers l'Occident des hordes dont l'élan était irrésistible, les Scandinaves descendus dans la Sarmatie furent entraînés par elles, refoulés dans la Germanie sur les Teutons, mêlés à ceux-ci de mille manières et précipités avec eux dans un tourbillon qui emporta ainsi, presque d'un trait, à travers toute l'Europe, jusque sur la terre d'Afrique, des membres confondus de toutes les familles humaines établies depuis les monts Ourals jusqu'aux Pyrénées. Distinguer d'une manière générale dans l'histoire de la Barbarie ce qu'y apportèrent de particulier les trois races diverses des Slaves, des Scandinaves et des Germains, c'est une question encore neuve, difficile autant qu'intéressante, et placée hors de mon sujet.

L'histoire particulière des Saxons, auxquels je m'attache, suffit pour montrer clairement qu'ils conservèrent le caractère germanique dans son intégrité. On les voit, en effet, dans deux époques successives, trancher violemment, d'abord avec la race occidentale des Francs, ensuite avec la race orientale des Slaves, prouvant ainsi leur originalité par une longue effusion de leur sang. Lorsqu'ils eurent partagé avec les Francs d'Austrasie la dépouille des Francs de Thuringe, ils n'observèrent point les limites qui leur avaient été tracées au milieu même de ce royaume : après en avoir occupé la partie orientale avec l'assentiment des Austrasiens, ils en envahirent la partie occidentale malgré leurs prétentions. C'est à cette époque que leur empire, parvenu à sa plus grande extension, se divisa en deux portions, et prit, à l'ouest du Wéser, le nom de Westphalie, et celui d'Ostphalie à l'est du même fleuve. Ces deux contrées furent pour les premiers temps de la confédération saxonne ce que la Visigothie et l'Ostrogothie avaient été auparavant pour les Scandinaves descendus sur les bords du Dniester, ce que la Neustrie et l'Austrasie étaient en même temps pour les Francs, ce que la Bavière neustrienne et l'austrienne (d'où est venue l'Autriche), étaient aussi à la même époque pour les Boïares.

Cependant si on devait suivre la lettre des lé-

gendes et des chroniques qui racontent la mission de saint Boniface, il faudrait croire qu'au temps où l'apôtre des Germains s'avança vers le cœur de l'Allemagne, c'est-à-dire au milieu du VIII[e] siècle, les Saxons respectaient encore les frontières que les fils de Clovis leur avaient marquées deux cents ans auparavant; car Boniface ne rencontra point ce peuple ni dans le pays des Hesses (anciens Cattes), ni dans la Westphalie, ni dans la Thuringe, qu'il parcourut; pour le trouver, il fallut qu'il passât le Wéser et l'Unstrut et qu'il entrât dans l'Ostphalie (1). Mais sans doute la Westphalie était alors occupée par ceux des peuples saxons qui ne portaient pas habituellement le nom générique de leur ligue : le nom d'Anglia ou d'Angria, qui est indistinctement donné dans les chroniques à une partie de la Westphalie, me suggère cette opinion qui permet de comprendre comment la peuplade dominante des *Saxes* avait ses demeures entre le Wéser et l'Elbe, et comment toutefois Charlemagne, en déclarant la guerre, quelques années après la mort de Boniface, à la confédération saxonne, se vit contraint à la déraciner d'abord de la Westphalie.

En occupant la Westphalie, le grand empereur

(1) Ostphalos, id est Saxones adii.—Chronicon ecclesiæ Hamelnensis, apud Mencken.

en fit refluer les anciens possesseurs dans l'Ostphalie, qui, après avoir été l'effroi de l'occident, ne tarda pas à en devenir le rempart. Cet apôtre des Saxons, comme l'appelle la chronique de Quedlinbourg, leur conféra dans leur propre sang le double baptême de la religion du Christ et de la civilisation de Rome. La situation des huit évêchés qu'il fonda parmi eux, et qui furent l'origine de leurs premières villes, indique suffisamment dans quelles limites ces peuples étaient resserrés lorsqu'il marcha contre eux. On compte en effet en-deçà du Wéser, qui séparait la Westphalie de l'Ostphalie, les évêchés de Paderborn, de Munster et d'Osnabruck; sur le Wéser même, ceux de Minden et de Brême; au-delà du Wéser, mais sur ses affluents, ceux de Hildesheim et de Werden; enfin, au-delà du Hartz, mais à une distance encore assez considérable de l'Unstrut, de la Saale et de l'Elbe, le seul évêché de Halberstadt. Par la disposition de ces établissements destinés à entretenir la civilisation des principaux foyers de la confédération saxonne, on peut se convaincre que les peuplades dont elle était formée, venues du Nord, et répandues sur l'une et l'autre rives du Wéser, n'avaient, au temps de Charlemagne, franchi qu'au couchant, où elles étaient naturellement entraînées jusqu'alors, la limite tracée par les princes austra-

siens, et qu'elles n'avaient point encore couvert ni au midi la Thuringe au-dessous de l'Unstrut, ni à l'orient, entre la Saale et l'Elbe, les deux provinces qui leur durent bientôt les noms de Voitland et d'Osterland. Ce fut en effet Charlemagne qui changea la direction qu'elles avaient prise au nord-ouest contre les Francs, pour les pousser au sud-est contre les Slaves.

Lorsque les Saxons, introduits par l'empereur dans la société des nations rangées sous la loi romaine, eurent déposé leur antique rivalité contre le peuple qui était devenu le représentant le plus éminent de cette loi, ils marquèrent, par leurs guerres contre les Slaves, qu'ils ne tranchaient pas moins avec cette race qu'ils ne s'étaient d'abord distingués de la race des Francs. Indépendamment des chefs temporaires et révocables que Charlemagne avait donnés à la Saxe et à la Thuringe, il avait institué, entre la Saale et la Pleisse, sur la frontière orientale de ces deux provinces, un chef militaire qui s'appelait *Burggravius zorbecannus*, et qui était le commandant d'un château avancé au milieu des terres abandonnées aux hordes slaves. Le pays compris entre la Saale et l'Elbe, outre qu'il était exposé aux incursions de tous les Wendes, Hénètes, Huns et Hongrois, qui avaient leur demeure sur l'Oder et au-delà, était alors occupé par une autre tribu slave, qui est

nommée diversement Sorabes, Sorbes, Serbes, et qui a laissé assez long-temps à cette contrée la dénomination de Zirbie ou Sorabie. C'est pour défendre la frontière contre ces Asiatiques que Charlemagne établit le *Burggravius zorbecannus*, et qu'il conféra, à ce qu'il paraît, cette dignité au redoutable Witikind. L'esprit qui l'avait dirigé dans cette institution anima bientôt la Saxe, transformée par lui, et l'inclina si fortement vers les points menacés par les Barbares de l'Orient, qu'elle finit par être entraînée tout entière dans cette région par la masse de son propre poids. Elle rendit alors de tels services à l'Occident qu'elle mérita d'être choisie, à son tour, pour la protectrice suprême de la civilisation dont, la veille même, elle n'était encore que l'élève insoumise.

Parmi les chefs auxquels les héritiers du pouvoir de Charlemagne confiaient l'administration de la Saxe, il se trouva, dans le siècle même où le grand homme était mort, un prince assez éclairé et assez puissant pour se rendre digne de gouverner ce pays à titre absolu et héréditaire. Il s'appelait Othon, et fut la souche d'où procédèrent directement les empereurs saxons qui commandèrent à l'Allemagne et à l'Italie durant tout le cours du xe siècle et pendant une notable partie du xie. Le fils d'Othon, Henri l'Oiseleur, le premier de sa maison qui porta le titre de roi de Germanie, commença

à exécuter avec grandeur les plans civilisateurs de son père; ayant battu à Mersebourg les Hongrois qui étaient venus dévaster tout le pays, il fortifia cette ville, occupa peu à peu toute la Sorabie, qu'il divisa en occidentale et orientale (*Voitland et Osterland*), agrandit l'institution des chefs des frontières (*marchiones*, *markgrafs*), qui remontait à Charlemagne, porta d'abord ces officiers de la Saale sur la Pleisse, de la Pleisse sur la Mulde, et de la Mulde sur l'Elbe, défendit, sur ce point extrême, la position de Meissen où s'éleva bientôt une ville qui communiqua le nom de Misnie à tout l'Osterland; il appliqua partout où il passa ce système des établissements urbains, emprunté à la civilisation des nations romaines. Outre le margraviat d'Osterland ou de Misnie, établi au sud-est, il en fonda d'autres, à l'ouest dans l'Angrie contre les Frisons, au nord dans le Holstein contre les Danois, au nord-est dans le Brandebourg contre les Wendes; tout en entourant ainsi la Saxe de fortes barrières, il construisit au centre du pays, au nord du Hartz, non loin de l'évêché de Halberstadt, la ville de Gozlar, qui devint sa résidence habituelle; Mathilde, sa veuve, bâtit après sa mort (936), dans les mêmes lieux, la célèbre abbaye de Quedlinbourg, pour un chapitre des filles nobles.

Othon-le-Grand, le fils de Henri Ier, poussa encore plus loin l'exécution de ces grands desseins.

Où son père avait bâti des villes, il institua, à l'exemple de Charlemagne, des églises et des évêchés. En 968, il érigea l'évêché de Meissen, celui de Mersebourg, et celui de Zeits qui fut bientôt transporté à Naumbourg. La même année, il couronna son œuvre en créant l'archevêché de Magdebourg, auquel il fit donner la suprématie sur toutes les églises fondées en-deçà et au-delà de l'Elbe, et qui devint au nord un instrument tout puissant dans la main de ses successeurs, comme Mayence avait été au midi dans celle des Carlovingiens. Pour mettre aussi sous sa dépendance, autant qu'il était possible, l'influence de cette dernière métropole, il en fit investir son fils Guillaume, en lui conférant le duché de Thuringe et de Hesse, qui, par suite de cette donation, demeura pendant près de soixante-dix ans la propriété des archevêques de Mayence. En même temps, il remporta un triomphe signalé sur la race slave, en soumettant la Bohême aux lois de l'empire et à la religion du Christ; et bientôt il alla restaurer dans l'Italie, divisée depuis un demi-siècle par les dissensions de ses chefs particuliers, l'autorité et le nom des empereurs. Ce Charlemagne saxon laissa un héritage politique qu'Othon II soutint malgré sa cruauté, Othon III, malgré sa jeunesse, Henri II, malgré ses inclinations toutes monastiques. Sous la domination de ces princes, la race saxonne parvint à la

fois à se placer parmi les nations civilisées et à leur commander ; et c'est dans ces glorieux commencements de sa vie régulière qu'il faut étudier le principe qu'elle appliqua aux monuments, témoignage de sa plus grande splendeur et ensemble de la pure nationalité germanique.

Je ne dois point omettre de signaler, dans les monuments des pays que cette race occupe aujourd'hui, la trace de celles qui l'y précédèrent. Je commence par l'ancien royaume de Thuringe. Erfurt, qui passe pour en avoir été la capitale, porta d'abord, s'il en faut croire la tradition, le nom de Mérovée, qui se bâtit un château (*castrum*) sur la colline, dont le pied est baigné par la Géra. Sous le règne de Dagobert II, un archevêque de Reims, Rigibert, dépouillé par Charles Martel, s'en vint faire des missions dans le diocèse de Mayence, parut à Aschaffenbourg, et fonda en 707 à Erfurt, sur l'emplacement du château mérovingien, un couvent dédié à saint Pierre. Cinquante ans après, en 751, saint Boniface étant presque à la fin de sa carrière, institua à Erfurt le monastère et l'église de Notre-Dame, et, dans ce monastère, un évêché qu'il conféra à saint Adélar. Ce prélat ayant reçu le martyre en 755 au milieu des Frisons, avec saint Boniface, ne fut point remplacé sur son siége, dont il fut le premier et le dernier titulaire, et qui de-

meura ainsi réuni à l'archevêché de Mayence. L'éloignement de l'archevêque, l'intérêt qu'il avait à tenir aussi à l'écart les souverains temporels de la Thuringe, conspirèrent en faveur de la liberté de la ville, qui prit, dès le XIII[e] siècle, une constitution consulaire, fit, au XIV[e], grâce à son énergique démocratie, des conquêtes en règle dans les pays voisins, et devint, au XV[e] et au XVI[e], une des places les plus commerçantes et les plus riches de l'Europe. Y reste-t-il aujourd'hui quelques vestiges des premières constructions fondées par les propagateurs du christianisme? Il suffit de jeter les yeux sur les chroniques de cette cité, lesquelles sont des plus minutieuses et des plus intéressantes, pour s'éclairer sur le sort de ses antiquités. On y lit qu'en 1079 Erfurt ayant été incendié par l'armée de l'empereur Henri IV, le feu détruisit le monastère de Saint-Pierre et celui de Saint-Sévère, avec le peuple qui s'y était réfugié; — qu'en 1103 on recommença à bâtir la basilique de Saint-Pierre, consacrée en 1147, après quarante-quatre ans de travaux; — qu'en 1153 l'église de Notre-Dame s'écroula; — qu'en 1176 le tonnerre mit le feu à la ville, et y brûla le pont et plusieurs églises; — qu'en 1198 des brigands dévastèrent Saint-Pierre; — qu'en 1204 le dortoir du couvent de Notre-Dame s'écroula; — qu'en 1213, 1246, 1291, 1296, des incendies brûlèrent la ville, les ponts, les mar-

chés, les églises; — qu'en 1350 on posa la première pierre du nouveau chœur de l'église de Notre-Dame; — qu'en 1354 on dédia la crypte de l'église de Saint-Pierre; — qu'en 1472 un effroyable incendie prit en même temps en douze endroits différents de la ville, et notamment au pont et aux églises de Saint-Pierre, de Notre-Dame et de Saint-Sévère. Le dénombrement de ces dévastations nous dispense de chercher quelles furent les formes que donnèrent à l'église de Saint-Pierre et à celle de Notre-Dame les contemporains de Dagobert et de Pépin-le-Bref. La basilique de Saint-Pierre, qui élève sa masse imposante et ses clochers vigoureux sur la colline de Mérovée, offre aujourd'hui, à travers les altérations postérieures, la forme des cathédrales romano-byzantines élevées sur les bords du Rhin pendant le XIIe siècle.

Je ne veux pas non plus m'appesantir sur les constructions que Charlemagne érigea dans les parties de la Saxe, où il porta la civilisation. La rotonde de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle, celle de Saint-Michel à Fulde, disent assez que les monuments carlovingiens n'étaient qu'un renouvellement des constructions érigées par les Romains au temps de Constantin. Aussi, alors même que le temps et les fléaux qu'il amène auraient épargné les édifices que les Francs avaient consacrés dans

les évêchés de la Westphalie et de l'Ostphalie, et qui ont été presque tous rebâtis dans le style romano-byzantin du XIIe siècle, il est évident qu'il n'y faudrait pas chercher les traces du principe de l'art germanique. Je ne veux cependant pas me dispenser d'examiner si à Halberstadt, qui est, de tous les évêchés carlovingiens, le plus avancé vers les demeures actuelles de la race saxonne, une architecture particulière aux Tudesques ne se serait pas fait jour. On trouve encore à Halberstadt, comme à Halle, comme autrefois aussi à Freyberg et dans une foule d'autres villes saxonnes, une statue colossale de Roland, nommée *Rolandsaule*, dernier débris de l'art de ces peuples grossiers, qui n'avaient qu'un même mot, *saule*, pour désigner une statue et une colonne, et qui, après avoir emprunté à l'ancienne confédération chérusque leur première figure héroïque, Hermann (*Hermansaule, Irminsul*), empruntèrent plus tard, une seconde fois, aux Francs, enfants de cette confédération, l'image héréditaire de la bravoure. Il est sans doute inutile d'ajouter que le *Rolandsaule* de Halberstadt a été refait plusieurs fois dans le cours des siècles. L'église, construite dans la même ville sous Charlemagne, n'eut pas non plus une longue durée ; car je trouve dans la chronique de Quedlinbourg qu'elle fut rebâtie à la fin du Xe siècle, et dédiée en 992 à Christ, protomartyr, en présence de l'empereur Othon III, de

son aïeule Mathilde, et d'une quantité de princes italiens, par son évêque Hildeward, assisté des plus grands prélats et des plus puissants abbés de l'Italie et de l'Allemagne. Mais à la fin du XII[e] siècle, en 1179, Henri le Lion, duc de Saxe et de Bavière, qui avait jusqu'alors été un des plus grands bienfaiteurs de l'Allemagne, ayant rompu l'amitié qui le liait à l'empereur Frédéric Barberousse, et déclaré une guerre impitoyable à tous les amis de ce prince, et entre autres à Udalric, évêque de Halberstadt, assiégea cette ville, la prit, et y alluma un incendie qui consuma la cathédrale, les quatre monastères de Notre-Dame, de Saint-Étienne, de Saint-Jean-Baptiste, de Saint-Paul, et toutes les autres églises, avec les prêtres, les écoliers et la foule des fidèles. La cathédrale offre aujourd'hui un curieux mélange de tous les styles qui ont eu cours en Allemagne depuis le XIII[e] jusqu'au XVI[e] siècle; l'église de Notre-Dame, qui fut rebâtie avec plus d'empressement et d'unité, est un des exemples les mieux conservés de la haute époque byzantine.

Il est temps d'arriver aux constructions élevées par les empereurs saxons eux-mêmes, suprêmes représentants de l'avénement politique des races de pure origine germaine. Les monuments de l'époque de Henri l'Oiseleur sont concentrés au nord du Hartz. Gozlar, qui est le principal établisse-

ment de ce prince, le père des villes saxonnes, ne présente aucun édifice qu'on puisse faire remonter jusqu'au temps de la première fondation. L'église principale, qui a été démolie en 1820, avait été bâtie par l'empereur Conrad-le-Salique, consacrée en présence de son fils, l'empereur Henri III, en 1049, par le pape Léon IX, et affectée à un chapitre royal. Une petite chapelle, respectée par les démolisseurs, suffit pour donner une idée de toute la construction, où le plein cintre régnait dans son austérité latine. De l'ancien palais des empereurs, auquel il serait difficile d'assigner une date précise, il reste aussi une chapelle qui a été convertie en magasin, et qui est une œuvre de l'art roman.

Non loin de Gozlar, Quedlinbourg, bâti, à ce qu'on a conjecturé d'après son nom, sur un ancien établissement des Cattes, est dominé par un rocher qui porte une construction tout à la fois féodale et religieuse. C'est un château qui contient l'abbaye royale fondée par la veuve d'Henri-l'Oiseleur, la reine Mathilde, qui s'y retira auprès de la sépulture de son époux. Ce monastère fut, à ce qu'il paraît, édifié lentement; commencé en 937, aussitôt après la mort d'Henri Ier, il ne fut achevé et dédié qu'en 1021, en présence de l'empereur Henri II et de l'impératrice Cunégonde. L'acte de cette cérémonie contient des renseignements précieux : la basilique

et le grand autel (*supremum*) furent consacrés par l'évêque de Halberstadt; l'autel du milieu de l'église (*in medio ecclesiæ*), par l'archevêque de Magdebourg; celui du midi (*australe*), par l'évêque de Paderborn; celui du nord (*aquilonare*), par l'évêque de Misnie. La manière dont les deux derniers autels sont désignés et le nom de basilique décèlent suffisamment que l'église primitive, dotée d'un transeps, avait la forme léguée aux anciens temples du christianisme par les édifices civils des Romains. Mais comment entendre la disposition du grand autel et de l'autel du milieu de l'église? Ne faut-il pas comprendre que le premier était au fond de l'apside, et que le second était à la rencontre du transeps et de la nef, à la place où les coupoles s'éleverent plus tard? Voilà l'image complète d'une basilique latine.

Autour du confluent de l'Unstrut et de la Saale, viennent aboutir et se rencontrer les trois provinces auxquelles nous avons limité nos recherches : au midi, la Thuringe des Mérovingiens; au nord, la Saxe de Charlemagne; à l'est, la Sorabie des Slaves. C'est sur cette frontière que semble avoir été fixé le centre des établissements d'Othon Ier; c'est là aussi que nous allons étudier avec plus de détails le principe architectural des fondations de

ce grand empereur, qui fut la personnification la plus élevée de la race saxonne.

Mersebourg est situé sur la rive gauche de la Saale; une colline qui, à l'orient, plonge perpendiculairement dans la rivière, et qui couvre au couchant la ville assise à ses pieds, porte, sur l'emplacement occupé autrefois par un temple de Mars (*Martis burgum*) ou par un camp de Mérovée (*Merwisburgum*), la cathédrale et le château, intimement unis depuis l'époque de leur fondation. La manière dont ces deux constructions sont posées, celle dont elles sont demeurées liées malgré les nombreuses révolutions des âges, font merveilleusement comprendre l'esprit des premiers établissements saxons. Comme à Quedlinbourg, à Meissen et en plusieurs autres endroits, on voit ici la religion devenir, sur la frontière de la barbarie, le signe de la civilisation, et tout à la fois se placer sous la garde de la puissance politique et lui donner la consécration. Il me semble que le regard de l'homme ne peut contempler un plus auguste spectacle. Qui ne serait ému en pensant qu'au pied de ces hautes murailles est venue expirer l'écume de l'Orient, et que les princes qui, au sein de ces constructions défendaient l'Occident tout entier, s'y agenouillaient aussi devant le Dieu d'amour et d'humilité, égaux, sous sa loi, au plus faible des hommes

qu'ils protégeaient par leur génie et par leur courage?

Mais si l'antique figure de ces fondations religieuses et militaires de la Saxe subsiste encore à Mersebourg, elle y a été singulièrement altérée par le temps; nous sommes venus trois siècles trop tard pour la contempler dans sa primitive et austère grandeur : aussi l'histoire nous fournit-elle des indications auxquelles rien ne répond plus dans les édifices qui ont remplacé ces premières citadelles chrétiennes. La légende de saint Boniface dit que l'apôtre s'avança jusqu'à Martisburgum, et que, sur les débris d'un temple de Mars (Odin), il y érigea une chapelle, sans doute petite et faite de bois comme celles qu'on le voit élever partout ailleurs. D'après l'ordre que cette fondation occupe dans la vie du saint, je penserais qu'elle doit être placée à Marbourg dans la Hesse, plutôt qu'à Mersebourg, ainsi que le veulent les annalistes saxons. Charlemagne passe pour avoir établi à Merwisburg une église collégiale, au chapitre de laquelle il ajouta un comte palatin, chargé de l'administration séculière de la province. L'esprit général des institutions carlovingiennes se décèle tout entier dans cette subordination du pouvoir temporel au pouvoir ecclésiastique. Henri-l'Oiseleur fit de riches dons à la collégiale de Mersebourg; son fils Othon-le-Grand, qui avait cou-

tume de tenir sa cour dans le château, érigea la collégiale en évêché en 968, et lui prodigua les revenus et les titres féodaux, qui étaient dès lors inséparables. Cependant Giselaire, chancelier de l'empereur Othon II, nommé évêque de Mersebourg d'abord, et ensuite archevêque de Magdebourg, ayant voulu, soit agrandir l'autorité impériale aux dépens des fiefs, soit payer les complices de son ambition, fit réduire son premier siége en abbaye, et en aliéna en grande partie les propriétés. L'empereur Henri II, dont nous avons déjà trouvé à Bamberg, à Ratisbonne et à Quedlinbourg des fondations pieuses, récompensées, après sa mort, par la canonisation, donna à l'évêché de Mersebourg une large réparation, qui lui fut, dit-on, inspirée par une dévotion particulière pour saint Laurent. En 1005, après la mort de Giselaire, ce prince réunit sur la tête de son chapelain Gilbert le titre d'évêque et celui de comte, y ajoutant, entre autres largesses, la possession de la ville de Leipzig, dont il venait de jeter les commencements. Regardé comme le second instituteur de la cathédrale, ce fut lui qui la fit consacrer en 1021 avec des solennités magnifiques. Depuis lors cette église fut gouvernée par tout ce que l'Empire produisit de plus noble, sans qu'on cite d'autre particularité importante de leur administration qu'une diète assemblée en 1135 dans leur ville par l'empereur

Lothaire, et où les princes se rendirent de toutes les extrémités de l'Europe.

La cathédrale actuelle renferme-t-elle des parties qu'on puisse authentiquement rapporter même à cette dernière époque ? L'incendie qui l'a ravagée à plusieurs reprises, une terrible tempête qui en 1273 précipita dans la Saale le sommet de ses deux tours postérieures, l'avaient réduite à un état misérable, lorsque, à l'heure même où la réformation allait s'en emparer, les deux évêques Thilo de Trotha (1468-1514) et Adolphe, prince de Anhalt (1514-1526) lui donnèrent sa forme présente. En la faisant reconstruire, ils conservèrent, au chœur et à l'entrée, des fragments de plusieurs réédifications antérieures, dont on ne peut fixer la date que d'une manière approximative. Le chœur, carré, est terminé par une apside ronde, dans laquelle s'ouvrent cinq longues fenêtres latines, dont il semble que le cintre ait été grossièrement entaillé après coup pour imiter faiblement la ligne ogivale ; la clôture de ce chœur, néo-grecque par sa forme originaire, est taillée en ogives qui reposent sur des colonnettes encore byzantines, et qui contiennent les images peintes des anciens évêques. Ainsi on voit dans cette partie le gothique greffé sur le byzantin, et le byzantin sur le roman, comme dans tous les monuments de l'Allemagne que nous avons étudiés jusqu'à présent. A l'entrée, on trouve deux chapelles

latérales, dont l'une contient le baptistère, ouvrage curieux et respecté de l'art byzantin. C'est un vase de cette pierre rouge si fort usitée sous le règne de Frédéric Barberousse ; il est supporté par des animaux qui alternent avec des hommes assis ; il est décoré d'arcades dont les pleins ceintres parfaits reposent sur des colonnettes longues et encadrent des figures tout orientales, accouplées deux à deux, l'une sur les épaules de l'autre, ayant encore, à la façon antique, les jambes séparées sous le costume, et portant des légendes écrites sur la bordure de leurs manteaux. Quant à la nef, elle ressemble à toutes les constructions gothiques que l'Allemagne fit au XVI[e] siècle, et qu'il n'est point temps de définir.

A l'extérieur, l'église présente quatre tours, comme tous les monuments tudesques postérieurs au XI[e] siècle, deux en arrière de la croisée, rondes, érigées en l'honneur des deux patrons de l'église saint Jean-Baptiste et saint Laurent, et appartenant sans doute aux plus anciennes édifications ; deux sur la façade, consacrées aux cloches, et qui, par leur partie supérieure, formée en octogone, tiennent à la dernière époque byzantine. Celles-ci reposent sur un ancien frontispice roman du genre le plus sévère, qui a été affublé, sans doute au XVI[e] siècle, d'un fronton gothique, et en outre masqué en partie, au même temps, par

un second frontispice, destiné à enfermer dans la nouvelle enceinte le baptistère, demeuré jusqu'alors hors de l'église. Cette dernière particularité, qui me paraît très importante, montre assez avec quelle exactitude les fondateurs des églises saxonnes, que je considère comme les véritables instituteurs de l'art allemand, se sont astreints à reproduire toutes les formes de l'architecture latine.

Au midi de l'église s'élève un vieux cloître dont les lancettes étroites et courtes, reposant sur des piliers dépourvus d'ornements, remontent à la première introduction de l'ogive en Allemagne. De ce côté était l'établissement religieux de la forteresse de Mersebourg; du côté du nord était l'établissement politique; mais là tout a été refait au XVI[e] siècle. C'est une cour royale, entourée, sur les trois faces que l'église laisse libres, d'un logis immense, défendu par un large fossé, orné de tourelles, de porches sculptés, et, jusque par-dessus les toits, de ces nombreux pignons historiés qui couronnent la plupart des édifices de la Renaissance allemande. Ce diadème qu'on aperçoit de loin, au-dessus des hautes terrasses qui dominent le cours de la Saale, rappelle, avec je ne sais quel faste grossier, l'antique puissance du lieu.

La citadelle de Meissen garde moins de traces encore de sa forme primitive. Fondée en 930 par

Henri-l'Oiseleur, au confluent de la Meisse et de l'Elbe, dans une position stratégique dont ce prince s'était servi pour repousser les Hongrois, elle reçut son institution définitive d'Othon-le-Grand, qui y établit en 968 un évêque à côté d'un margrave et d'un burgrave. Le margrave administrait toute la province et était chargé de la garantir contre les Slaves; le burgrave veillait à la défense particulière de la place, et gouvernait quelques autres forts; l'évêque joignait à plusieurs titres féodaux le privilége de relever directement du pape. Ces trois hauts dignitaires demeuraient ensemble dans le château, autour de l'église qui en occupait le centre, au-dessus de la ville qui était étendue à ses pieds. Du milieu de l'enceinte, armée de ses puissants contre-forts qui rappellent les premiers temps, s'élèvent aujourd'hui une nef et de grandes habitations qui appartiennent à des époques plus récentes.

Un incendie, que la chronique du Mont-Serein place à la veille de la Saint-Barthélemy, l'an 1222, détruisit Meissen complétement; et le biographe de Saint-Bennon, l'un des évêques de cette ville, nous apprend que le temple fut rebâti deux fois plus grand qu'il n'avait été dans l'origine. A cette époque, les margraves d'Osterland ou de Misnie étaient devenus les plus puissants princes de l'Allemagne, grâce aux mines d'argent qui avaient été

découvertes dans leur ville de Freyberg en 1172, du vivant d'Othon-le-Riche. Le petit-fils de ce prince, Henri-l'Illustre, qui gouverna depuis 1195 jusqu'en 1255, au temps de la reconstruction de l'église de Meissen, avait, disent les chroniques, des tours pleines d'argent. Dans un tournois qu'il donna à Freyberg, il fit apparaître, au milieu d'une forêt, à la grande admiration des conviés, un arbre d'argent ciselé avec un art infini, et tout chargé de feuilles d'argent et d'or. Les chevaliers qui rompaient une lance sur le corps de leur adversaire obtenaient la feuille d'argent; ceux qui faisaient vider les étriers, la feuille d'or. Il acheta à prix d'argent le landgraviat de Thuringe, auquel il avait des droits par sa mère, fille du landgrave Hermann et belle-sœur de sainte Elisabeth; il aurait pu acquérir de la même manière le duché de Bohême, si une réserve naturelle n'avait mis des bornes volontaires à sa puissance. Ce fut lui qui commença à bâtir la citadelle de Dresde et à y tenir sa cour, sans doute après que la flamme eut dévoré l'antique demeure de Meissen. La prospérité qui l'accompagnait, et dont il a laissé la preuve dans une foule de monastères fondés et dotés par lui, dut amener une ère de renouvellement dans la vie des peuples saxons, et par conséquent dans leur art. Aussi voyons-nous que la cathédrale qu'il releva à Meissen vers le milieu du XIIIe siècle fut dessinée dans le style ogival, qui était

alors une mode toute neuve en Allemagne. L'église construite à peu pres vers la même époque à Marbourg, dans la Hesse, en l'honneur de sainte Élisabeth, qui y était morte en 1232, après avoir donné les plus beaux exemples de la charité chrétienne, emprunta aussi toutes ses formes à l'art nouveau de l'ogive. Il est à remarquer toutefois que ces deux monuments où la ligne ascendante est employée avec une rare élégance demeurèrent en quelque sorte exceptionnels dans les limites de l'ancienne Germanie, et n'y produisirent aucun autre édifice digne de leur être comparé : en sorte qu'il est facile de reconnaître qu'ils furent enfantés par l'heureuse fantaisie d'un prince opulent et ami des arts, qui ne parvint point cependant à détourner le goût naturel de son pays.

La cathédrale de Meissen fut rebâtie dans la forme austère et simple de toutes nos constructions religieuses du XIIIe siècle; la nef rappelle celle de Metz; la flèche, toute en pierres artificieusement percées, ressemble aux tours qui surmontent en Normandie les édifices des siècles antérieurs, et plus particulièrement à celle de la curieuse cathédrale de Senlis, dont la date n'est point douteuse. J'en augurerais volontiers que les artistes qui érigèrent le monument de Meissen avaient été appelés directement de France par Henri-l'Illustre, et que c'est en se repliant vers leur pays qu'ils bâtirent à Mar-

bourg l'église de Sainte-Élisabeth. Le génie allemand a pourtant fait acte de présence dans la cathédrale de Meissen. A la fin du xve siècle, les deux frères Ernest et Albert, dont les descendants ont formé les deux branches, long-temps rivales, de la famille actuelle de Saxe, montrèrent une grande dévotion pour cette église : ils y établirent une liturgie particulière et un nombre suffisant de clercs pour que le chant divin (chose unique dans toute la chrétienté) y fût continué sans interruption la nuit et le jour. C'est sans aucun doute dans ce temps qu'un artiste tudesque, et probablement Adam Kraft lui-même, y sculpta une de ces maisons sacramentelles dont je vous ai montré le modèle à Ulm et à Nuremberg. Lucas Chranach ne tarda point d'y peindre un rétable, et Albrecht Duerer, à ce qu'on rapporte, d'y dessiner des verrières. Quant au palais où l'évêque, le margrave et le burgrave de Misnie habitaient ensemble, reconstruit dans les derniers siècles, il a été affecté par celui qui a précédé le nôtre à cette belle manufacture de porcelaine qui a répandu dans les salons de l'Europe les noms de Saxe et de Meissen, antique terreur des tribus de l'Asie.

Le troisième évêché, qu'Othon Ier avait fondé à Zeïts, fut bientôt transporté à Naumbourg, au confluent de la Saale et de l'Unstrut, par Eckard Ier,

seigneur de Thuringe, qui obtint d'Othon III, en 985, le margraviat d'Osterland ou de Misnie, et qui se préparait à prendre après lui le titre d'empereur, lorsqu'il fut tué en 1002. Sa femme Swanehild, fille d'Hermann Billüng, duc de Saxe, donna au nouvel évêché presque toute la marche d'Osterland et la meilleure partie du comté de Pleissen. La cathédrale ne fut pourtant fondée qu'en 1029 par les deux fils d'Eckard Ier, les deux margraves Hermann et Eckard II, assistés de leurs femmes Regchinde et Ute. Parmi les réparations ultérieures qu'elle reçut, les chroniques, insuffisantes sur ce point, ne parlent que de celles qui furent faites vers le milieu du XIIe siècle, en 1151, sous l'autorité de l'évêque Wichman et du margrave Conrad, avec l'aide de Sizzo, comte de Keffernberg, qui est cité parmi les bienfaiteurs de l'Église. Quant aux désastres qui altérèrent successivement les premières constructions, on ne les a point enregistrés, hormis celui qui, en 1532, réduisit en cendres la maison des chanoines, le toit de la cathédrale, et une des tours, laquelle croula avec ses cloches.

L'édifice lui-même parle plus nettement que les chroniques des transformations qu'il a subies. Le plan actuel présente le dessin d'une basilique ornée de deux chœurs opposés, d'une croisée et de quatre clochers, comme la plupart de celles qu'on a bâties en Allemagne au XIe siècle; mais il suffit de

considérer les murs extérieurs pour se convaincre que la forme qui leur a été donnée se rapproche beaucoup plus de l'art roman tel qu'il a été pratiqué dans les provinces méridionales de la France, que de l'art néo-grec usité à la même époque sur les bords du Rhin. La simplicité, la gravité des Romains, respirent encore dans ces murailles érigées par les premiers gouvernements réguliers de la Saxe. Les faces latérales qui, dans toute leur longueur, paraissent appartenir à l'époque primitive, construites en belles pierres, et couronnées par des arcatures élégantes, sont percées de petites et hautes fenêtres latines qui s'arrondissent en plein cintre; les frontispices qui terminent les deux travées du transeps, affectent aussi les formes les plus sobres qui puissent résulter de la combinaison des rectangles et des cintres; en arrière de ces travées s'élèvent, dans ce style toujours simple, les deux bases carrées des deux clochers postérieurs; à ces tours elles-mêmes sont adossées, de part et d'autre, les petites apsides qui terminent les bas-côtés, et qui, rondes, bien fermées, ornées de leurs filets et de leurs arcatures, prennent leur place parmi les plus anciens et les plus beaux travaux de l'art roman.

Le sommet des deux clochers qui ornent cette extrémité révèle, au contraire, par sa forme octogone et par les grands cintres géminés qui y sont

inscrits, qu'il appartient à la période intermédiaire des Byzantins; enfin la grande apside, qui terminait la grande nef, a été remplacée par une sorte de chevet que ses grandes ogives et ses contre-forts assimilent au chœur de Saint-Laurent de Nuremberg et placent comme lui dans l'époque suprême, et, probablement même, au XVI[e] siècle. Le chevet de l'extrémité occidentale est d'un gothique plus ancien; d'après la forme de celui de ses deux clochers qui est encore debout, et qui, comme ceux du chœur de Saint-Pierre à Bamberg, ressemble aux tours de la cathédrale de Reims, on peut fixer avec vraisemblance la construction de cette partie à la fin du XIII[e] siècle ou au commencement du XIV[e].

Ces indications précises fournies par l'extérieur même du monument, nous guideront sûrement au milieu des nombreuses réparations faites à l'intérieur. Ici on peut faire remonter à l'époque de la fondation les fenêtres supérieures de la nef, courbées en plein cintre, le premier pilier, carré, et orné sur ses quatre angles d'une grossière moulure en forme de colonnette; la base des bas-côtés chaussée à la manière antique et offrant encore les traces du cintre primitif dans la naissance des voûtes; les travées du transeps décorées de portes et de fenêtres cintrées, peut-être même une partie du jubé oriental dont les petites ouvertures sont toutes latines. A la pure époque byzantine appar-

tiennent la clôture du chœur oriental, et la plupart des piliers de la nef; on trouve le byzantin et le gothique mêlés dans le chœur occidental et dans son jubé, où les figures qui naissent directement du plein cintre s'associent aux ogives, où les ornements purement architectoniques et les feuilles de la végétation naturelle s'unissent pour envelopper des images byzantines peintes dans les reliefs de la pierre, et des statues gothiques érigées aux fondateurs de l'église.

Les vitraux de ce chœur méritent une attention particulière. Inscrits dans des fenêtres ogives, ils conservent pourtant, comme ceux de Saint-Cunibert à Cologne, toutes les traces de l'art neo-grec. Ils portent en effet, dans des encadrements découpés en festons à l'imitation des dernières fenêtres byzantines de Bonn et de Neuss, des personnages montés, à l'orientale, sur les épaules les uns des autres; dans leurs couleurs, qui se bornent au rouge, au jaune, au vert et au bleu, et qui sont opposées avec un goût hardi, on voit la dernière tradition des vieilles écoles grecques. A ces vitraux, que j'appellerais volontiers helléniques, tant ils donnent une idée encore sensible de la peinture des anciens, succédèrent les vitraux plus clairs, plus pâles, mais plus fièrement dessinés dans lesquels nos grands gothiques découpèrent une seule et large silhouette humaine. Ceux-ci s'altérèrent peu à peu; et, au

XVe siècle, le style flamboyant passant de l'architecture aux autres arts, ils furent remplacés à leur tour par ces resplendissantes verrières, qui firent au jour la part la plus large, et qui présentèrent, comme dans une image abrégée du paradis, les saints errant à travers les dédales d'une architecture fantastique toute inondée par la lumière du ciel. Le XVIe, ramenant partout le goût des choses naturelles, supprima ces représentations idéales, et réduisit les vitraux à ne plus être qu'une imitation de la peinture ordinaire et de ses effets réels. On peut admirer dans la cathédrale de Metz, aux deux extrémités opposées de la croisée, deux magnifiques pages de verre qui font ressortir avec un grand bonheur le contraste de ces deux derniers styles. Les artistes modernes qui ont essayé, à Munich comme en France, de rajeunir ce genre long-temps délaissé, ont adopté la manière du XVIe siècle, en exagérant encore le naturalisme dont elle est entachée. Les vitraux byzantins de Cologne et de Naumbourg ont l'avantage d'unir à toute la fantaisie des verrières du XVe siècle, des tons plus chauds encore que ceux du XVIe, et une coloration non moins continue.

La cathédrale de Naumbourg était autrefois entourée de deux cloîtres. Celui qui couvrait sa face septentrionale, et dont on ne voit plus que de légères traces, était cintré; celui qui existe encore

sur la face méridionale a des ogives énergiques et barbares de la première époque. Cette grande église en a produit une autre qui est, pour ainsi parler, sa miniature. En remontant le cours de l'Unstrut, après avoir longé de hautes roches sur lesquelles la légende entière de la vigne a été sculptée en bas-reliefs par les artistes naïfs du Moyen-Age, on trouve, au milieu des montagnes, au pied d'un vaste château, la ville de Freybourg, fondée, en 1075, par Louis II, landgrave de Thuringe. Là s'élève une petite église en pierre dont l'intérieur a été renouvelé en 1499; mais, à l'extérieur, elle offre dans la partie postérieure deux charmants abrégés d'apsides latines; à chaque extrémité de la croisée, deux frontispices romans; au milieu même de la croisée, une tour toute byzantine; enfin, un curieux péristyle roman couvert par une sorte de tribune, et surmonté par deux tours de la dernière époque byzantine. Le château suspendu entre deux précipices est l'une des plus anciennes résidences des landgraves de Thuringe, et présente un amas énorme de constructions que protègent de vastes tours rondes : dans cette enceinte, partout empreinte du caractère roman, on trouve, comme dans le château de Nuremberg, deux chapelles carrées, posées l'une sur l'autre; mais elles n'offrent plus, comme à Nuremberg, une imitation exacte du plan des premieres églises grecques, qui étaient

divisées en trois travées et en neuf voûtes par quatre colonnes séparées. Elles s'éloignent de cette donnée primitive, en ce que la chapelle inférieure est divisée en deux parties par une arcade énergique, et que la supérieure appuie sur quatre colonnes byzantines, réunies en un seul pilier au milieu de la salle, quatre voûtes dont les nervures sont découpées en dentelures moresques. A ce signe, qui s'accorde avec les chroniques, on reconnaît une construction de la première partie du XIII[e] siècle.

A quelle époque la forme romane, que je trouve dans les commencements de tous ces édifices, fut-elle altérée d'abord et ensuite remplacée en Saxe par la forme byzantine? C'est une question importante que l'on peut résoudre avec assez de précision par des monuments authentiques. Non loin des frontières de la Thuringe auxquelles nous touchons, et sur celles de l'Osterland et du Voitland, sur la rive droite de la Mulde, presque en face de Rochlitz, se dresse une citadelle qui était, dès le temps des Carlovingiens, une des places confiées au *Burggravius zorbecannus;* érigée en comté sous le nom de Zschillenbourg par l'empereur Henri II, elle fut donnée par lui à la famille de Wettin, qui prétend avoir sa souche dans le célèbre Wittikind; on connaît par des témoignages indubitables que l'un des membres de cette famille, Dedo, dit le Gros,

comte de Rochlitz, changea, dans l'année 1174, la forteresse en un monastère affecté à un chapitre aristocratique. Les chanoines nobles ayant pendu leur prévôt pour se livrer à toutes sortes de débauches, leur couvent fut livré, en 1280, à l'ordre des chevaliers Teutoniques. Au XVIe siècle, par suite de la sécularisation des chevaliers, il était tombé dans les mains des électeurs de Saxe, lorsqu'en 1546 le duc Maurice le céda, pour la citadelle de Hohenstein, située au-dessus de Dresde, aux barons de Schonbourg, qui, voulant perpétuer le souvenir de l'*échange*, lui donnèrent le nom actuel de Wechselbourg. Sur sa cime déserte, l'église de ce monastère a conservé, en toute sa pureté, la forme qu'elle a prise en 1174. On y voit l'art roman, quoique modifié par quelques concessions faites à l'art byzantin, prolonger son empire bien au-delà du terme qui lui avait été assigné sur les bords du Rhin. La nef est séparée des bas-côtés par des arcades cintrées, reposant sur des piliers carrés dont les quatre angles sont ornés de la moulure circulaire que nous avons observée au plus ancien pilier de la cathédrale de Naumbourg. Cette moulure, qui, par sa forme et par sa position, rappelle l'habitude que les artistes de Constantinople avaient de figurer des colonnes dans tous les angles de leurs constructions, est la marque d'une école byzantine toute particulière à la Saxe. L'ap-

side ronde et la croisée appartiennent à l'art latin ; la tour octogone qui s'élève au milieu du transeps, à l'art néo-grec. Les colonnes, qui y sont rares, ont des chapiteaux ciselés dans le goût oriental. L'autel, contemporain de l'église, est rattaché de part et d'autre à l'apside par des arcades cintrées, couronnées par un second étage de décoration qui forme un grand rétable de pierre du plus curieux effet. La chaire affecte, comme l'autel, une forme carrée dont on ne peut se défendre d'admirer la simplicité sauvage. Elle est du reste ornée, comme lui, de sculptures qui ont singulièrement ému les artistes et les archéologues de l'Allemagne. Il suffit d'apporter à leur examen un esprit dégagé de toute prévention, pour y reconnaître le travail d'un artiste venu d'Italie au commencement du xve siècle, et qui s'est plu à reproduire, au milieu de la nature rigide du Nord, les belles formes, les attitudes libres, les costumes gracieux qu'il avait appris à ciseler dans les écoles de Florence.

Cette église montre clairement qu'à la fin du xiie siècle, l'art roman se perpétuait en Saxe avec une force qu'il n'avait plus à cette époque en aucun autre lieu. On peut se convaincre qu'à Magdebourg, capitale religieuse de la Saxe impériale, ville plus exposée que le château agreste de Wechselbourg aux envahissements ou aux inno-

vations de la mode, les artistes byzantins n'avaient non plus exercé qu'une influence médiocre, vers le milieu du mêmesiécle. Cette citérenferme aujourd'hui un seul temple catholique, celui dont la première pierre fut posée, en 1131, par l'archevêque Nortbert, et qui fut élevé, sous l'invocation de la Vierge, aux frais d'Othon, comte de Crudorp, institué lui-même, avec l'ordre de diacre, chanoine de sa collégiale. On voit dans la façade de cet édifice, laquelle est toute empreinte du goût austère de la première époque du Moyen-Age, deux portions différentes qu'on distingue non seulement aux formes qui leur ont été données, mais encore à l'appareil de leur construction. La porte unique, cintrée, sans aucun ornement, l'entablement qui la surmonte, les deux petits oculus qui s'ouvrent dans une vaste surface pleine, couronnée elle-même par une seconde corniche, composent une première partie, je ne dirai pas romane, mais presque toute romaine. Au-dessus de ces deux étages ont été élevés, avec une autre pierre, deux étages postérieurs, dont le premier, orné de trois pleins cintres géminés aux colonnettes énergiques, et le second composé d'un fronton peu aigu où s'ouvrent trois autres cintres géminés inégaux, indiquent une tendance naissante au byzantinisme. Les deux tours rondes, qui sont placées en arrière de cette façade, portent, dans leur sommet, deux éta-

ges de cintres géminés, parés de trèfles qui signalent l'invasion complète du génie oriental. Elles sont si différentes de la base du frontispice lui-même qu'on peut hardiment les croire postérieures d'un siècle. A l'entrée de cette église, on trouve, en guise de vestibule, une salle carrée dont la voûte dessinée par de fortes nervures cintrées et les pilastres byzantins me paraissent appartenir à l'époque des tours. La nef, malgré le revêtement gothique qui a été mis, au XVe siècle, sur sa partie supérieure, laisse voir clairement la forme primitive de ses arcades cintrées qui reposent sur des piliers carrés, et qui sont séparées par une frise, à petits entrelacs, des fenêtres cintrées et allongées selon le rhythme latin. Ce n'est plus qu'à l'extérieur qu'on peut reconnaître l'ancienne figure ronde des trois apsides romanes qui terminaient la nef et les deux bas-côtés. J'ai retrouvé des analogies surprenantes entre cette église saxonne du XIIe siècle et une église construite au XIe, dans une ville provençale, à Saint-Remy, sous l'invocation de saint Paul. Cette ressemblance peut faire juger à quel point le style roman s'était naturalisé au centre de l'antique Germanie.

La cathédrale de Magdebourg présente, dans sa forme actuelle, un exemple du passage de la période byzantine à la période gothique. L'antique édifice, qui avait été construit dans cette ville par

Othon-le-Grand, périt en 1228, sous l'épiscopat d'Albert XVIII. La chronique de Georges Torquat raconte qu'en cette année, « un feu terrible, qui » avait pris sur la grande place, jeta des brandons » sur la cathédrale, et que tout le monastère, le » réfectoire, le dortoir, les tours, l'église et toutes » ses cloches, dont les semblables n'existaient pas » dans la Saxe entière, croulèrent et furent ré» duits en cendres. Sainte Élisabeth eut, dit-on, à » Marbourg une vision qui lui révéla les désastres » de cette église, et elle la raconta, la nuit même, » au landgrave son mari. » Si ce dernier trait marque la gravité de la catastrophe, ceux qui précèdent font vivement regretter que l'incendie ait détruit un exemplaire si complet des premières fondations du Moyen-Age, où la cité des prêtres était entièrement distincte de celle des laïques. La cathédrale, reconstruite sur les ruines de l'ancienne, ne fut achevée qu'au xive siècle, et consacrée seulement en 1363 par l'archevêque Thierry. Trois âges successifs et fort divers de construction y sont parfaitement marqués dans les arcades du chœur, dans celles de la nef, dans les fenêtres de l'étage supérieur. Les arcades du chœur ont des ogives très aiguës, qui indiquent évidemment qu'à l'époque de leur édification, le règlement définitif de l'art ogival n'était point connu en Saxe; les arcades de la nef, destinées à être cintrées, et réduites après coup

en ogives, présentent des écartements excessifs non moins contraires aux lois de l'ogive équilatérale, ou du *tiers-point*. Les fenêtres qui éclairent le vaisseau ont seules la mesure consacrée par les artistes français qui ont déterminé, au XIII[e] siècle, les conditions fondamentales du système ogival; mais les archéologues nationaux savent bien que ces fenêtres datent du XIV[e] siècle, et l'on en peut conclure avec justesse que les Saxons qui ne pratiquèrent l'ogive qu'un siècle après qu'elle avait été répandue en France, n'en connurent encore le vrai système qu'un siècle après qu'il avait été composé chez nous.

Le chœur veut être examiné séparément. Il est entouré d'un pourtour, dans lequel sont pratiquées de petites chapelles qui, rondes dans leur base, deviennent polygonales en s'élevant. A l'intérieur, il présente le singulier entassement de quatre étages entièrement divers; les ogives aiguës qui forment le plus bas viennent se perdre dans un second étage dont les compartiments sont séparés par quatre magnifiques colonnes romaines, la première de granit gris, la seconde de porphyre rouge, la troisième de vert antique, la quatrième de porphyre rose, toutes quatre aux chapiteaux corinthiens, supportées comme des objets précieux sur des consoles formées par des faisceaux de colonnettes. La Germanie se parait ainsi des dépouilles de la Grèce et de l'I-

talie. Ces quatre colonnes encadrent de petites tribunes carrées, accompagnées à droite et à gauche de niches rondes où des sculptures byzantines étalent leurs costumes encore antiques. Le troisième étage est formé par de grandes tribunes dont l'ogive varie, dans des rapports toujours voisins de ceux qui mesurent le plein cintre; dans les intervalles de ces tribunes, ornées de colonnettes byzantines, apparaissent des statues où l'on reconnaît le même style; les pieds appuyés sur d'autres figures, à la mode orientale, la tête couverte de clochetons grecs, elles représentent deux Othons, le Christ, et trois apôtres encore drapés dans le goût des anciens. Enfin le quatrième étage est rempli par de grandes fenêtres de diverse largeur, où le trèfle se double et se triple, et dont l'arc à peine aigu semble être une des premières déformations du cintre byzantin. A l'extérieur ces quatre étages n'en forment que trois, celui des chapelles polygonales, celui des grandes tribunes enveloppant les tribunes inférieures, celui des fenêtres; aucun d'eux, chose remarquable, n'est appuyé de contreforts; le plus haut est couronné par une petite galerie imitée des galeries byzantines qui surmontent toutes les apsides des bords du Rhin. Le style néo-grec qui éclate dans les arcatures des frises, dans les ornements des colonnettes, y enveloppe partout l'ogive naissante.

La nef est soutenue sur des piliers qui gardent assez long-temps le caractère byzantin ; son étroitesse contraste avec la largeur de ses arcades. A la naissance de la colonnette qui soutient les nervures de la première voûte, on voit une figure sculptée sous laquelle on a écrit *Bonenam*, et qu'on regarde comme le portrait de l'architecte qui a construit le monument. Il serait insensé de penser qu'un seul homme a fait le plan de toutes les maçonneries si différentes que je viens d'indiquer ; le costume de cette figurine, qui est celui du XIVe siècle, ne peut convenir qu'à l'artiste qui a conduit les derniers travaux tracés au tiers-point ; le nom qu'elle porte, et qui ne saurait appartenir à aucune des époques de la langue allemande, me ferait incliner à penser que ce fut un architecte français qui vint achever la cathédrale de Magdebourg selon les règles du système équilatéral.

Un cloître contemporain des arcades de la nef, formé, comme elles, d'ogives énergiques qu'accompagnent toutes les figures directement issues du plein cintre, couvre le flanc méridional de l'église. Sur le flanc septentrional, j'ai remarqué, en arrière du frontispice de la croisée, la base d'une tour qui n'a point été conduite à son terme, et qui m'a aidé à retrouver un semblable commencement sur la face opposée; ces deux tours projetées, réunies aux deux clochers qui ornent le portail antérieur, auraient

assimilé la cathédrale de Magdebourg à tous les édifices byzantins de l'Allemagne, qui portaient ordinairement quatre pointes. Mais durant la construction, c'est-à-dire assez avant dans le XIIIe siècle, les plans gothiques ayant prévalu, les deux tours postérieures furent délaissées, et l'effort principal des architectes se porta sur les deux tours antérieures. Celles-ci cependant, par leur forme rude et austère, rappellent encore la première époque; elles sont carrées, sévèrement fermées, très hautes et peu liées au frontispice, sur lequel elles tranchent vivement. Ce frontispice, percé dans la partie inférieure d'une seule porte couverte par son porche et par son pignon, est orné, dans la partie supérieure, de fenêtres très étroites et de filets nombreux, où la ligne verticale domine et annonce le caractère particulier que l'architecture ogivale ne tardera point à prendre en Allemagne. Le jubé dont on décora le chœur de cette église au commencement du XVIe siècle, et qui affecte les formes les plus complexes du style flamboyant; la chaire, où à la fin de la même époque un artiste indigène, Sébastien Ertler, a prodigué les richesses classiques de la Renaissance, n'ont rien à nous apprendre sur le principe de l'art germanique.

Il me semble que ces exemples suffisent pour déterminer avec rigueur la série et la date des diverses époques de l'architecture allemande. Si l'on souhai-

tait de plus amples informations, on ne pourrait les chercher que dans les contrées septentrionales où les Teutons d'abord, et en dernier lieu les Saxons, leurs suprêmes héritiers, ont eu leurs premières demeures. Mais dans ces pays, qui ne sont arrivés que plus tard à la civilisation, on trouverait que les édifices originaires, au lieu d'être latins ou romans, sont presque tous construits dans le style byzantin. Les anciens monuments qu'on rencontre, de Lubeck à Brême, sont en effet des produits de l'art oriental qui régnait sur l'Allemagne au moment où ces cités sont entrées dans le congrès de la société européenne.

L'intéressant ouvrage que M. Dahl a récemment publié à Dresde, sur l'architecture norwégienne, et que j'ai déjà cité, me permet de reconnaître jusqu'aux extrémités de l'Europe, aux rivages glacés d'où la race scandinave est descendue, une confirmation des grandes lois que j'ai établies. Sur les côtes les plus lointaines de la mer du Nord, les églises ont conservé la forme des basiliques de Constantinople; on doit d'autant plus s'étonner de voir le plein cintre y dominer et l'ogive en être entièrement exclue, que le bois dont elles sont construites se prête fort difficilement à la première de ces deux formes, et s'accommode, au contraire, merveilleusement de la seconde. Mais la prédilection des races sep-

tentrionales pour le demi-cercle romain est si naturelle, qu'à Bergen, et dans toutes les villes voisines, les charpentiers, tout en étant forcés, par les matériaux qu'ils employaient, à donner aux édifices religieux des pignons très aigus, n'ont jamais songé à y inscrire l'ogive, qui en est devenue chez nous l'accompagnement inévitable. Ces architectes du Nord ont dressé leurs monuments sur un plan presque exactement carré, où la nef prend place entre ses deux bas-côtés, et au-dehors duquel se prolonge un chœur étroit. Les fenêtres, les portes, les arcades, sont parfaitement cintrées, et ornées de ciselures byzantines, qui représentent des monstres et des arabesques. Les colonnes ont des chapiteaux où l'on peut étudier toute la suite des révolutions de l'art néo-grec; couronnées, tantôt par le dé énergique de la première époque, tantôt par les riches moulures qui l'ont remplacé dans les derniers temps; elles supportent souvent des voûtes cintrées, quelquefois des plafonds : dans ce dernier cas, l'église prend l'aspect d'un temple égyptien. Au-dehors cependant les coupoles s'élèvent, soit sur la porte, soit sur le sanctuaire; ordinairement leurs formes rondes sont décomposées en formes rectangulaires; plus rarement elles conservent la figure du pavillon primitif. Tout autour de l'enceinte règne, en guise de péristyle, une petite galerie byzantine, qui préserve à la fois l'édifice et les

fidèles qui ne peuvent pas trouver place dans l'intérieur.

Les Allemands, qui développèrent l'art du plein cintre avec un zèle si vif et si continu, finirent aussi, je ne le cacherai point, par s'approprier l'art ogival, et par lui imprimer, à la dernière époque, un caractère particulier. Je ne veux pas quitter la Saxe, d'où j'ai jeté ce dernier coup d'œil sur leur architecture, sans vous signaler la configuration générale des églises dont elle s'est couverte à la fin du xv[e] siècle et au commencement du xvi[e] siècle. Imaginez un vaisseau partagé en trois nefs presque égales par des piliers octogones qui montent jusque dans la voûte, et qui y déploient les extrémités de leurs nervures sous les formes les plus compliquées; de grandes fenêtres ogives élevées, comme les piliers, de la base au sommet, percent tout à jour les murailles latérales, où est quelquefois appendue à l'intérieur une tribune continue et étroite. C'est le plan des chœurs de Saint-Sébald et de Saint-Laurent de Nuremberg, développé sur une plus grande échelle. Ainsi sont construits, pour ne citer que quelques exemples, en Franconie l'église d'Amberg, en Saxe toutes celles de Weimar Freyberg, de Halle, de Leipsick, de Wittemberg; à Dresde et à Berlin, les chapelles qui sont antérieures au xvii[e] siècle. S'il y a un style d'architecture qu'on puisse appeler gothique allemand c'est certaine-

ment celui qu'on trouve dans ces monuments. Simple jusqu'à la nudité et à la monotonie, il contraste fortement avec le luxe du style flamboyant où la France se précipitait alors ; il semblait prédestiné à s'accorder entièrement avec le protestantisme, qui ne tarda point, en effet, à s'emparer des temples où il était empreint.



XXX

Conclusion.

La moindre conséquence que je puisse tirer tout d'abord des précédentes recherches, c'est que l'art ogival, loin de naître avec la société allemande, ne s'est établi au milieu d'elle que lorsque deux autres arts, le Roman et le Byzantin, y ont eu épuisé leur développement. La ligne sur laquelle

cet art est fondé n'a donc rien de primordial en Allemagne, non plus qu'en France, où elle avait paru plus tôt ; et ainsi j'arrive à vérifier par l'étude positive des faits, une opinion que j'avais déjà déduite de la considération absolue des principes.

Je n'ai pas craint de me placer au cœur même des peuplades à demi sauvages qui ont renouvelé la face du monde, et j'y ai recueilli la conviction consolante de l'invincible force de la civilisation. Les hommes se sont presque toujours fait de fausses idées de la barbarie ; tantôt ils ont cru qu'elle mettait fin à tout, tantôt qu'elle renovait tout ; elle n'est ni si cruelle, ni si féconde. Lorsqu'elle déborde sur les sociétés régulièrement constituées, elle ne se propose ni de les détruire ni de les changer ; elle veut s'accroître elle-même, en prenant part au bonheur et à l'ordre qu'elle y trouve établis ; elle veut faire non pas des ruines, mais des conquêtes ; et si elle sème le désordre autour d'elle, c'est que Dieu a permis que le monde fût une arène où il ne saurait y avoir de triomphe qui ne coûte du sang et des larmes Le lendemain du jour où les Germains ont renversé l'empire romain, ils sont devenus Romains eux-mêmes, et ont donné ce nom à leur propre empire, après avoir adopté la langue, les mœurs, les établissements, les arts du peuple universel qu'ils venaient de fouler aux pieds.

En faisant ainsi, ils obéissaient à une loi qui est liée aux conditions physiologiques de notre être, et qui est la plus solide garantie du progrès continu des choses humaines. Proclamons donc hautement ce résultat : la barbarie s'est partout accommodée du plein cintre romain, et c'est la civilisation qui, en s'avançant vers son but, a enfanté l'ogive.

Cet empire romain, dans lequel les barbares se sont violemment introduits, a maintenu, entre toutes les nations qu'ils ont plus tard formées, une solidarité indestructible ; le christianisme, qui conspirait avec leurs naturels instincts pour perpétuer la civilisation de Rome, a ajouté parmi eux à cette unité des mœurs celle des croyances ; en sorte que, lorsqu'on veut considérer d'un peu haut l'Europe moderne, et voir ce qu'il y a de réel sous les rivalités apparentes qui l'ont divisée, il faut reconnaître qu'elle compose une vaste société où tout est en commun depuis près de dix-huit siècles, et qui marche à travers une série de transformations harmonieuses vers une même fin. Aussi me semble-t-il désormais démontré que, pour prendre une juste idée de ce grand corps, il faut bien moins en examiner les membres séparément, qu'étudier les moments divers de sa croissance et les âges successifs de sa vie. C'est encore une des gloires du monde moderne qu'il soit plus important de considérer le développement des na-

tions dans le temps que leur développement dans l'espace. Par le Christ, l'esprit humain a été affranchi de la matière; indépendant des variations de ce globe particulier, il tend vers la vie céleste par une suite d'évolutions dont il porte le principe en lui-même.

Au moment où l'autorité impériale et la foi chrétienne se rencontrèrent réunies dans la personne de Constantin, commence véritablement l'ère moderne. Alors, quoique ni ces Goths dont on a tant employé le nom, ni les autres barbares n'eussent encore couvert l'empire, la civilisation et les arts qui forment son cortége, prirent ce caractère infini qui a duré pendant tout le cours du Moyen-Age. Les rhythmes que le polythéisme avait déduits de la considération de la beauté matérielle, tombèrent. L'architecture s'affranchit des ordres; la musique, des mesures; la versification, de la cadence. L'architecture brisa l'harmonie des rectangles consacrés, posa sur la colonne l'arcade libre du joug de l'architrave, et entra dans la voie de son développement indéterminé. La musique, réduite peu à peu au système des valeurs égales et des séries indéfinies, produisit le plain-chant; la versification, mettant aussi partout l'unité à la place de la diversité, substitua le compte des syllabes à celui des mètres, et enfanta ces proses de l'Église d'où devaient naître nos vers, si long-temps dénués de nombre. Cependant l'art nouveau, qui a cessé d'être

antique en brisant l'ordonnance des rhythmes du polythéisme, continue à être romain, en conservant tout ce qui était propre à Rome, la ligne ronde, le ton grave, le style simple et austère.

Le nouvel art romain, qui se constitue à l'époque de Constantin, produit bientôt deux rejetons, un particulier aux Européens occidentaux, qu'on appelle Latin; un particulier aux Européens orientaux, qu'on nomme ordinairement Byzantin.

L'architecture latine n'est que l'architecture romaine elle-même affranchie des rhythmes; elle emploie, dans les monuments religieux, les nefs allongées des basiliques, leurs bas-côtés très larges, leurs plafonds en charpente; elle ne fait usage des coupoles que dans les édifices que cette forme peut couvrir tout entiers, par exemple, dans les baptistères et les rotondes. Elle n'a réellement de nouveau que le parti de jeter l'arcade sur la colonne. Elle a eu un développement très limité; car elle ne s'est enracinée que dans les provinces occupées depuis long-temps par les Romains, et elle n'a pu s'y maintenir que pendant le IVe siècle, les barbares qui remplirent le Ve siècle de leurs invasions, et le VIe de leurs premiers établissements, ayant mis obstacle à ce qu'elle se propageât davantage dans sa pureté première.

Pour mieux indiquer les rapports intimes de l'architecture des Byzantins avec celle des Romains, je

proposerai de donner à la première le nom de *Romaï-que*, qui a été conservé à la langue des mêmes peuples. L'architecture romaïque emprunte à la latine le principe fondamental de son plein cintre, dégagé du lien des rhythmes antiques. Au lieu de l'appliquer aux longues basiliques, elle l'ajuste aux petits sanctuaires grecs, qui sont presque carrés, et dont les bas-côtés ne sont que de courtes avances faites par les colonnes de la décoration intérieure; elle peut plus familièrement adapter la coupole à ces enceintes plus resserrées; plus tard, dans Sainte-Sophie, aux dimensions étendues des basiliques occidentales, elle osera, en raison de cette habitude, marier les coupoles multipliées. Telle elle se montre à nous dans les primitives églises d'Athènes et de Misthra, sur lesquelles se porte aujourd'hui l'attention des archéologues, et dont un jeune architecte lyonnais, M. Couchaud, publie en ce moment les plans et les perspectives. Elle se constitua et parut avec toute sa gloire depuis le v[e] jusqu'au VIII[e] siècle, dans cet empire d'Orient qui fut, pendant tout ce temps d'agitation et d'obscurité, comme un refuge où les traditions du monde antique purent être plus particulièrement conservées; mais dans le voisinage de l'Asie, elle prit ce goût des formes symboliques, qui devint un des traits essentiels de son cararctère.

L'empire et l'art des Romains se relevèrent en

Occident avec Charlemagne, qui sembla imiter dans ses monuments le faste oriental de Constantin; après lui, les populations barbares, définitivement conquises à la civilisation de Rome, commencèrent à produire, dans les différents lieux où elles s'étaient assises, des ouvrages dans lesquels elles se ralliaient de leur mieux, et avec les différences de leur génie particulier, aux traditions antiques. Le grand mélange des races modernes était accompli. Avant Charlemagne, il y avait encore dans l'Occident des Romains qui pratiquaient un art latin; après lui, il n'y eut plus que des peuples romans cultivant un art roman. Le gouvernement avait passé du centre à la circonférence; établis dans les provinces de l'empire, les nouveaux souverains n'y trouvaient pas partout des palais dont ils pussent copier les basiliques; partout ils avaient sous les yeux des salles de Thermes qui servirent de modèle à leurs architectes; de là vient que l'art roman substitua généralement les piliers carrés aux colonnes et les voûtes aux plafonds, qu'il multiplia les apsides, peut-être même qu'il consacra la forme de la croisée. Il eut des foyers distincts d'où procédèrent quelques diversités partielles. Au xe siècle, il se développait simultanément dans la Lombardie, sur les bords du Rhin, dans la Saxe. Mais, dans les limites qui contiennent aujourd'hui la France, maîtresse autrefois de tous ces pays, c'est seulement lorsque les Normands se

furent fixés, au XIe siècle, qu'il éclate à la fois au nord, où il produit l'abbaye des Hommes de Caen; au midi, où il enfante Saint-Sernin de Toulouse, et Saint-Trophime d'Arles.

Pendant ce même temps, l'art romaïque s'avance de l'est à l'ouest, avec ses nefs courtes, toutes chargées de coupoles et accompagnées de leurs bas-côtés étroits; il s'installe à Venise comme dans une succursale d'où il pénètre jusqu'au milieu de l'Auvergne et du Limousin. Tandis qu'il exclut l'art roman dans quelques contrées, en d'autres il s'unit avec lui. Il accomplit sa plus riche alliance sur les bords du Rhin. J'ai décrit ces cathédrales, dont le dôme de Mayence est l'exemplaire, et qui, dans leur longue nef, dans leurs apsides nombreuses et ornées, dans leurs deux coupoles opposées, dans leurs quatre tours, dans leur transeps, dans leurs porches ouverts de toutes parts, offrent une des créations les plus magnifiques et les plus complexes du génie chrétien. Il me semble qu'elles présentent aussi le plus haut idéal de l'architecture religieuse des Allemands. Dans l'église latine, telle qu'ils la construisirent à Ratisbonne, dans l'église romane comme ils l'érigèrent à Naumbourg et à Wechselbourg, ils prirent en quelque sorte possession du plein cintre, et signalèrent leur initiation à la civilisation de Rome, mère commune des nations modernes. Mais ces cathédrales du Rhin, dans lesquelles

ils unirent l'art romaïque à l'art roman, me paraissent émaner de l'acte de réflexion qu'ils firent sur eux-mêmes pour réserver, au milieu de leur adhésion au principe romain, un secret sentiment de leur origine particulière.

Par leur racine, les Germains plongeaient dans l'Orient; ceux de leurs enfants chez qui la langue romaine n'a pu parvenir à dompter entièrement l'idiome natal, ont souvent montré, par la tournure et par les productions de leur esprit, combien ils tenaient encore à leur souche primitive. Comme les pays situés au-delà de l'Indus, ceux qui sont placés au-delà du Rhin semblent être devenus, dans le monde moderne, la patrie du panthéisme. La philosophie par laquelle Schelling vient de couronner toutes les spéculations métaphysiques de son pays, est-elle autre chose qu'un écho lointain et naturel du brahmanisme? La France, au contraire, comme aussi la Perse autrefois, est la contrée où germent avec plus de force les croyances spiritualistes qui poussent à la lutte active et qui recommandent la vertu. S'il m'est permis de parler ainsi, l'élément infini du monde moderne palpite sourdement dans les entrailles de l'Allemagne, tandis qu'on en voit briller l'élément fini dans la raison et dans les œuvres de la France. De cette distinction, que je crois essentielle, a dû résulter une différence importante entre les monuments où les deux nations

ont laissé la trace de leur premier épanouissement. Dans la série des développements qui leur sont communs, l'une a dû incliner plus à la magnificence grave de l'art cintré et du style symbolique, l'autre à la grâce vive de l'art ogival et des formes naturelles qui l'accompagnent. Aussi, chercherait-on vainement en France des édifices qui, pour la majesté et la richesse, approchent des dômes de Mayence, de Worms et de Spire; et on ne saurait non plus trouver en Allemagne des édifices qui puissent lutter avec l'élégance et la mélancolie des cathédrales de Chartres, de Reims et d'Amiens.

Ainsi cette rivalité de l'Allemagne et de la France, que de part et d'autre on a cherché à envenimer dans ces derniers temps, se témoigne d'une manière éclatante dès les premiers temps du Moyen-Age dans les édifices des deux nations. Les Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie ont appris à l'Europe que c'est à partir de la fin du XIe siècle, pendant le cours du XIIe et dans la première moitié du XIIIe, que l'architecture ogivale s'est montrée et perfectionnée chez nous; je crois avoir solidement établi que c'est précisément pendant la même époque que l'art romaïque s'est uni à l'art roman pour pousser, chez nos voisins, l'architecture cintrée près du point où Brunelleschi l'éleva au XVe siècle. Il faut remarquer, à l'éternel

honneur de l'esprit humain, que le principe de l'art romaïque avait paru en Allemagne, et celui de l'art ogival en France, bien avant que l'influence des Croisades ne pût se faire sentir dans ces deux contrées. Les visites que les deux nations firent à l'Orient dans cette grande époque ne servirent qu'à confirmer chacune d'elles dans son principe particulier, et à féconder les germes différents que leur sein nourrissait.

Dans l'admirable fusion de toutes les races qui s'est opérée sur son territoire, la France a apporté cette juste proportion de sang antique et de sang tudesque, qui était nécessaire pour qu'elle fût à la fois la gardienne fidèle de l'esprit antique, et la promotrice des libertés de l'esprit moderne. Quelle a été, au Moyen-Age, sa grandeur parmi toutes les nations occidentales, personne ne l'a encore dignement raconté. Par l'épée des Mérovingiens, par celle de Charlemagne, elle entretint d'un bout de l'Europe à l'autre, au milieu de la décadence des anciennes populations qui tombaient en pourriture, l'unité de domination instituée par les Romains; quand l'ère héroïque fut passée, et que l'âge de la réflexion arriva, elle devint l'école par excellence de la chrétienté, et l'institutrice de Rome même qui tirait d'elle toute sa nourriture intellectuelle pour en communiquer les bienfaits au reste du monde. C'est au milieu de cette civilisation, déjà pleine de

gloire et de lumière, que l'art ogival s'est développé par un effort propre au génie moderne. De la France, qui commandait à la pensée des peuples, il se répandit, avec les idées de nos théologiens et avec l'éclat de nos armes, à l'encontre de l'art cintré qu'il fit peu à peu reculer devant lui. Mais voici la merveille de notre esprit : tout en brisant le cintre romain, nos architectes déployaient, dans l'ordonnance de la ligne nouvelle qu'ils créaient, plus de régularité et de véritable goût que les artistes allemands n'en montraient dans les monuments où ils étaient encore fidèles à la ligne antique. Dans les cathédrales du Rhin, la magnificence est en effet toute voisine du désordre. Pourquoi quatre tours, quand on ne peut mettre des cloches que dans une seule ou dans deux au plus? Pourquoi deux coupoles, lorsque l'église n'a qu'un point central au milieu de la croisée? Et celle des deux apsides qui contient le baptistère n'a-t-elle point l'inconvénient de prendre la place naturelle du frontispice? L'art ogival évita toutes ces superfluités; il réduisit les tours, supprima les couples, inventa les portails, et fit à l'intérieur mille autres réformes qui ne l'empêchaient pas d'adapter à un plan plus sévère des détails plus ornés.

L'art ogival était ainsi constitué en France, à la fin du XIIe siècle. Au XIIIe, il pénétra en Allemagne; de là au XIVe, il descendit en Italie. Dans ces deux

contrées, il trouva l'art du plein cintre trop solidement établi pour pouvoir jamais fournir une carrière bien brillante; n'y rencontrant presque plus de place pour ses monuments, il se témoigna surtout par l'évolution inattendue qu'il y fit subir aux arts accessoires; il arracha la peinture aux mains des Byzantins, et créa, au nord et au midi des Alpes, les deux grandes écoles de Cologne et de Florence, d'où sont dérivées toutes celles qui ont fait la gloire des temps modernes.

La Renaissance se propagea en sens inverse de la direction que l'art ogival avait suivie; comme autrefois l'art roman, elle marcha du midi vers le nord. Elle parut en Italie presque au même temps où l'ogive y arrivait. Elle compte parmi ses premiers élèves, Arnolpho di Lapo et Giotto, qu'on peut aussi considérer comme ayant ouvert dans leur pays cette seconde phase de l'art moderne à laquelle nous avons restreint le nom de gothique. Malgré les efforts que firent des esprits élevés comme Albrecht Duerer et Pierre Vischer pour la transporter directement dans leur patrie, il fallut qu'elle passât par la France avant de pouvoir s'acclimater en Allemagne. C'est seulement dans les premières années du XVII[e] siècle, que les Tudesques commencèrent à avoir le sentiment des ordres antiques; et les ruines du fameux château de Heidelberg construit

à cette époque, disent assez quelle peine ils eurent à comprendre et à appliquer ce nouveau principe. Le caractère naturellement infini et indéterminé du génie allemand était un invincible obstacle à l'introduction de ces rhythmes grecs, qui venaient replacer l'art sous le joug d'une mesure finie et déterminée. Aussi fut-il nécessaire que la France, qui semblait faite tout exprès pour propager les rhythmes, les imposât au delà du Rhin par la voie du despotisme. La Prusse, création toute française, les mit sous la garde de sa monarchie ; et, grâce au sentiment qui les lui avait fait accueillir, elle marcha à cette domination qu'elle est près d'atteindre en Allemagne. Car dans toutes les directions qu'embrasse l'esprit humain, l'infini semble avoir disparu de la terre ; et, en attendant qu'il rejoigne son terme corelatif, le fini est devenu l'exclusive condition de la société, de la pensée et du goût.

Cette révolution fondamentale, accomplie au sein même des catégories qui président à la marche de notre espèce, donne seule une explication satisfaisante de la Renaissance. Que de fausses opinions n'a-t-on pas répandues de nos jours sur cette grande époque? Ces erreurs, après avoir blessé nos esprits, se traduisant en œuvres, commencent à offusquer nos yeux d'une manière intolérable. Je ne sais rien de pire que le faux goût qu'elles propagent. Ce qu'on entend vulgairement par

Renaissance, ne sert qu'à autoriser le caprice et à donner carrière au désordre des imaginations les plus triviales et les plus obscures. La Renaissance, au contraire, fut comme le réveil de l'ordre venant verser la lumière et l'harmonie sur les éléments confus d'un art sans mesure et sans règle. Ce soleil eut son aurore; quand sa clarté commença à pointer au milieu des ténèbres, on put jouir d'une de ces augustes sensations que donne l'aube des grandes révolutions, et qu'on ne retrouve plus à leur midi. L'esprit de l'homme se plaît à contempler l'enfantement des choses, à voir la vie se dégager des flancs du néant; mais, dans la Renaissance, telle qu'on la comprend aujourd'hui, on n'estime que le chaos, au lieu de porter les yeux vers le rayon céleste qui le féconda.

Je n'ignore point cependant quelle valeur ont tous ces retours vers l'art indéterminé du Moyen-Age; ils peuvent conduire à corriger une erreur grave qui s'est glissée dans la constitution de l'art déterminé de la Renaissance. Le plein cintre et l'ogive, qui ont abrité nos pères sous leurs arcades indéfinies, ont marqué deux époques essentielles de leur vie; ces formes sont notre patrimoine; notre génie ne sera satisfait que lorsqu'il les aura reconquises. Mais si elles sont vivement réclamées par notre piété et par nos besoins, ce sentiment des rhythmes définis que la Renaissance a emprunté à l'Antiquité

n'est pas moins nécessaire à notre goût. Cependant comme la Renaissance a repris directement la tradition des rhythmes rectilignes, qui ne sauraient mesurer les lignes courbes de l'architecture moderne, il semble naturel de conclure que la mission de l'art contemporain est de commencer la recherche des rhythmes curvilignes. Si cette tentative, sur laquelle la critique n'a rien à préjuger, pouvait jamais réussir, le plein cintre et l'ogive, rapprochés par des rapports certains, et mesurés par des ordres qui nous demeurent inconnus, deviendraient, dans la main de nos architectes, ce que le dorique et l'ionique étaient pour les architectes de la dernière époque grecque, des modulations susceptibles d'être fondues dans une modulation complexe et suprême. Alors aussi de ces rapports nouveaux et régulièrement déterminés naîtrait forcément un style analogue, qui rendrait à la sculpture et à la peinture leur majesté perdue, et qui, de proche en proche, répandrait le sentiment de l'ordre et de la beauté dans toutes les productions de notre société, livrée à l'anarchie du mauvais goût. Voilà ce que les architectes doivent méditer, et ce qu'eux seuls peuvent accomplir.

Cependant, c'est ici le lieu de marquer quelle salutaire influence exerceront sur ces travaux et sur le développement ultérieur de l'art, les écoles de peinture qui se sont établies de nos jours en Alle-

magne. En renouvelant les peintures byzantines et les peintures ogivales, elles ont rendu le double service de restituer les deux lignes essentielles de l'art moderne, et de montrer que le style des arts accessoires n'était autre chose que leur intime rapport avec l'art principal de l'architecture. Ce sont des résultats d'une valeur immense qu'on ne saurait payer par trop de respect. Après avoir tant fait, il reste, il est vrai, à ces écoles à faire plus encore. Il faut qu'elles se souviennent que l'âge où nous vivons occupe le troisième rang dans l'évolution totale de l'art moderne; et que si, dans la troisième époque, on peut employer avec liberté les styles des deux époques précédentes, on doit aussi les assujettir aux formes riches et aux vivantes apparences qui la caractérisent particulièrement. La nature est l'idole de notre temps; et les artistes condamnés par leur vocation même à diviniser les idolâtries de chaque siècle, doivent savoir se soumettre à celle du nôtre, alors même qu'ils ont la louable ambition de la corriger.

Les dernières études que je viens de faire sur l'architecture des peuples germaniques me permettraient de donner un autre conseil aux peintres allemands. S'il faut qu'au milieu de la communauté européenne chaque peuple inscrive pourtant sur ses œuvres le signe particulier de son caractère individuel, il est évident que les Tudesques ayant,

dans les hautes époques de leur développement, insisté avec plus de ténacité sur la phase cintrée de l'art moderne, devront en rappeler de préférence la figure dans le style complexe qui sera l'expression de leur époque dernière. C'est une indication qu'il est facile de confirmer par d'illustres exemples. Parmi les peintres qui ont fait la gloire de l'Allemagne, deux seulement ont dessiné des figures conformes à la ligne ogivale : ce sont Meister Wilhelm de Cologne, et Hans Hemling de Bruges. Les autres maîtres au contraire ont un penchant unanime pour les dérivés de la ligne ronde ; à Cologne même, Meister Stéphan la reprend aux Byzantins ; Jean Van Eyck l'impose à ses élèves de Flandre et de Hollande ; Albrecht Durer la ravive en Franconie, Lucas Cranach en Saxe ; Holbein la transplante d'Allemagne en Angleterre ; enfin Rubens, cette personnification extrême des écoles allemandes, la fait admirer dans toutes les cours de l'Europe. Si nous examinons quel est le principe secret sur lequel sont conformées les œuvres de l'École française, nous trouverons au contraire que la ligne élancée est née, naturellement et presque à leur insu, sous la main de nos principaux maîtres. C'est elle que Jean Cousin dessinait partout ; c'est à elle qu'Eustache Lesueur doit en grande partie cette suavité qui lui a valu le surnom de Raphaël français ; c'est encore elle qui donne tant

d'élégance aux peintures du Poussin, quoique le caractère de ce grand artiste le portât plus particulièrement aux représentations graves et aux formes rondes. Car ce qu'il y a chez nous de plus énergique et de plus pesant ne saurait être admis qu'avec quelque concession faite à la grâce; et les beaux temples doriques de la Grèce, qui sont les modèles de la force pure, n'ont long-temps passé aux yeux de nos compatriotes que pour les ouvrages barbares d'un goût non encore formé. Aussi à qui me demanderait de préciser par des indications plus positives encore la route des deux écoles rivales, je répondrais que l'idéal des peintres allemands est dans les verrières rondes, chaudes, symboliques, que les Byzantins composaient au XIIIe siècle, et que l'idéal des peintres français est au contraire dans les vitraux ogivaux, clairs et de haut style naturel, que nos grands gothiques dessinaient au XIVe siècle. Ainsi l'originalité des peuples modernes se marque dès le principe, et se continue à travers la série de leurs transformations sans cependant déroger à l'unité sous laquelle Rome les a rangés. Ainsi la grande loi des trois époques de l'art nous sert à expliquer non seulement les évolutions générales que subit le génie de toutes les sociétés, mais encore les différences qui distinguent le développement de chacune d'elles.

Cette loi, qui est la seule abstraction à laquelle j'aie donné place au milieu de ces études positives, contient une suite d'applications qui composeraient à la fois toute la théorie et toute l'histoire de l'art. Elle a été révélée par Denys d'Halicarnasse à Winckelmann et à M. Quatremère de Quincy, qui ont commencé à la vérifier sur les ouvrages de la Grèce. Ce serait l'ambition de ma vie de continuer la démonstration que ces esprits élevés ont entreprise, et de faire voir que si les Grecs ont mérité l'admiration du monde, c'est parce qu'ils ont offert l'abrégé le plus vif et le plus parfait qu'on connaisse encore des grands principes qui, sous des formes diverses, conduisent toutes les nations séparées et l'humanité entière. Mais pour unir autant qu'il est en moi les travaux que j'achève à ceux que je prépare, je veux fixer par quelques mots la formule qui pourra leur servir de base commune.

Soit qu'on admette, avec Platon, que l'homme trouve en lui-même les principes sur lesquels il guide sa pensée et sa vie, soit qu'on suppose, avec Condillac, qu'il forme ses idées générales avec le secours des sens et de la nature, on est obligé de convenir que dans le développement de son intelligence et de sa volonté, il procède du simple au composé. Toute la difficulté consiste à savoir si par simple il faut entendre la qualité de la partie

ou celle du tout, et par composé la qualité de l'un ou celle du multiple. Mais cette distinction, qui est, en philosophie, la source de tous les partages d'opinion, ne saurait provoquer la moindre indécision lorsqu'il s'agit des monuments de l'art. En effet, Condillac a lui-même reconnu, dans un de ses meilleurs traités, que, dans les œuvres du génie, les rapports simples étaient ceux qui constituaient le tout, et que les rapports composés étaient ceux qui regardaient les parties. On peut donc affirmer, sans crainte d'être démenti, que l'art, comme l'espèce humaine dont il est l'expression, procède du sentiment de l'ensemble au sentiment des détails.

Une fois cette loi admise, il est évident qu'il y a lieu de marquer d'abord dans le développement de l'art deux époques diverses, l'une qui commence, l'autre qui finit, l'une qui représente le sentiment de la totalité prise en elle-même, l'autre qui représente le sentiment des parties dont cette totalité est composée. Mais on ne tarde point aussi à s'apercevoir qu'il y a un passage forcé entre ces deux sentiments et les deux époques qu'ils distinguent. Ce passage se fait nécessairement lorsque l'esprit, sans cesser encore de considérer le tout dans son indivision formelle, y discerne cependant la forme de la pensée qu'elle enveloppe; dans ce moment, quoique la simplicité primitive n'ait pas encore disparu, cette simplicité cesse d'être spontanée pour être

réfléchie, et, dans le retour qui se fait sur sa beauté, elle devient un objet particulier d'attrait et de séduction. Voilà pourquoi les œuvres produites dans ce moment intermédiaire ont toujours été comparées, pour leur élégance et leur goût, au principe féminin avec lequel elles ont en effet des rapports profonds. Comme lui, elles représentent pour ainsi dire le dédoublement du germe primitif, qui a été mâle tant qu'il s'est posé dans sa valeur entière, dans son énergie complète, et qui est devenu féminin dès l'instant où il ne s'est plus considéré que comme une forme et une matrice.

Voici donc les trois degrés essentiels, les trois époques fondamentales que doit parcourir l'art humain, et, au sein de cet art universel, chaque art particulier qui porte en lui une semence originale :

D'abord la donnée primitive elle-même se développe dans sa complexité, où sont confondus le but qu'elle remplit, l'idée qu'elle représente, la forme dont cette idée s'est enveloppée.

Ensuite la forme totale de cette donnée se sépare et s'abstrait de la totalité elle-même des idées qu'elle représente et du but qu'elle remplit.

Enfin les détails de la forme se séparent à leur tour et s'abstraient, non seulement de la totalité de la pensée qu'elles ramènent sous des combinaisons nouvelles, mais encore de la totalité de la

forme elle-même qu'elles étendent et qu'elles diversifient.

Le premier de ces moments a pour principal attribut la force; le second la suavité; le troisième la richesse. Le premier donne à la forme qu'il enfante une figure ramassée, courte, trapue, angulaire; le second, en développant cette figure, la rend svelte, mince, souvent fuyante ou sinueuse; le troisième, en écrivant au sein de cette figure tout ce qu'elle portait jusqu'alors d'une manière invisible, lui prête à la fois une stature haute et cambrée, des contours variés, un mouvement prononcé, une vie opulente. Denys d'Halicarnasse appelle le caractère qui résulte du premier moment, *austère;* celui qui résulte du second, *agréable;* celui qui résulte du troisième, *mêlé des deux*. On a depuis lors adopté pour le premier le mot de *sublime*, pour le second celui de *grâce*, pour le troisième celui de *beau*. Mais avant que les rhéteurs s'élevassent à ces notions abstraites de l'art, le peuple grec les avait définies par des symboles, à la fois plus brillants et plus profonds, qui en entretenaient partout le sentiment et qui en agrandissaient encore le sens. Les artistes qui ont représenté les trois Grâces comme trois sœurs pareilles les ont mal connues, et je voudrais en donner à ceux de notre époque des images plus fidèles et plus nobles.

La première de ces déesses a été élevée parmi les prêtres, sur les cimes augustes où planent les dieux. Tandis qu'elle parcourt les montagnes, et qu'elle affronte les neiges et les précipices pour aller puiser l'eau des fontaines sacrées, ses membres s'endurcissent, sa taille demeure courte et forte. Cependant en avançant en âge, elle s'initie aux mystères dans l'opisthodome du temple; la méditation empreint sur ses traits le respect des dieux; la piété y répand l'énergie qui n'abandonne jamais les âmes justes. Dans une attitude à la fois grave et hardie, elle pose le pied sur le tailloir du chapiteau dorique; elle tient à la main la cithare à trois cordes; et, les yeux levés au ciel, elle attend que le dieu descende en elle et parle par sa bouche.

La seconde Grâce est née sur les rivages de la mer, où les héros sont descendus pour courir aux expéditions lointaines. Pendant qu'elle baigne dans les flots son corps souple et effilé comme celui des sirènes, les marchands étrangers apportent et étalent sur la rive les richesses des pays étrangers. A la vue de ce luxe inconnu, le sourire naïf de l'étonnement s'épanouit sur son innocent visage. Appuyée sur les volutes du chapiteau ionien, d'une main elle touche, avec surprise, la lyre à sept cordes; de l'autre presque sans y penser, elle ajuste, dans ses cheveux un collier d'ambre, sa première parure. Dans toute sa personne élégante, élancée et flexible, res-

pire une aménité accessible, et pourtant chaste, qui est le premier éveil de la volupté terrestre, et qui en laisse à peine pressentir les orages encore éloignés.

La troisième Grâce a été enfantée au milieu des villes, plus près des portiques des palais que du péristyle des temples, aux accords des instruments les plus divers et les plus retentissants; l'ardeur de sa nature s'annonce, sur sa figure enfantine, par ce sourire capricieux qui de la lèvre des faunes antiques a passé sur celle des Vierges du Corrége. A mesure qu'elle grandit et que son corps s'élève et s'affermit tout ensemble, ce sourire s'efface peu à peu sur sa bouche pour faire place à une expression à la fois plus véhémente et plus magnifique. Majestueuse comme une reine, superbement parée, foulant aux pieds les acanthes corinthiennes, attaquant avec le plectron d'ivoire la lyre à neuf cordes, elle donne le signal du concert impétueux des passions humaines.

Telles sont les heureuses déesses qui ont mené en cadence le cortége des arts de la Grèce; mais elles dominent le monde entier, et si elles ne se communiquent qu'à un petit nombre, elles règnent sur tous, et doivent être connues par tous. L'homme ne saurait rien concevoir de si subtil, ni de si grossier qui ne tombe sous leur empire; les parfums, les sons, les couleurs, les formes, les mouvements qui l'affectent ou qu'il reproduit, ne sont que les

serviteurs de ces déesses; et les lettres, interprètes du pur esprit, leur sont soumises aussi bien que les arts, ornement du monde visible. Bien plus elles étendent leur domaine même sur les œuvres de Dieu. Vous les avez rencontrées, amis, au milieu de la nature où vous vous êtes cachés. Des sommets âpres et glacés qui siègent dans l'orgueilleux silence de vos solitudes, des gorges étroites où le peuplier élancé croît au bord du petit ruisseau, des grandes vallées où les cités humaines brillent entre la magnificence des lacs et celle des montagnes, vous entendez leurs voix fraternelles s'unir et monter vers le Créateur. Ecoutez avec religion le sublime concert qu'elles continuent jusqu'au sein de Dieu lui-même! Pénétrés de leurs ineffables mystères, pardonnez-moi, amis, l'indiscrétion du culte que je leur rends.

FIN DU TOME SECOND ET DERNIER.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DU TOME SECOND.

A

B

C

D

É

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE DU TOME SECOND.





